ŻYCIE LITERACKIE

ORGAN TOWARZYSTWA POLONISTÓW
RZECZYPOSPOLITEJ POLSKIEJ
POŚWIĘCONY NAUCE O LITERATURZE
I KRYTYCE LITERACKIEJ

ROK II. — ZESZYT 3
MAJ — CZERWIEC
1938

W A R S Z A W A

INSTYTUT WYDAWNICZY „BIBLIOTEKA POLSKA"

TREŚĆ ZESZYTU III.

Redaktor:
Juliusz Saloni

Sekretarz Redakcji:
Janina Kulczycka-Saloni

Warunki prenumeraty „Polonisty“ i „Życia Literackiego“:

rocznie . . 13 zł („Polonista“ — 6 zł 50 gr) numer pojedynczy 1 zł 50 gr
półrocznie 7 zł („Polonista“ — 3 zł 50 gr) Każdy zeszyt obejmować będzie w r. 1938 co najmniej 2½ ark. druku.

Członkowie Tow. Polonistów R. P. otrzymują oba czasopisma z tytułu opłacania składki członkowskiej.

Adres Redakcji:

„Życie Literackie“, Warszawa 1, „Biblioteka Polska“, Św. Jańska 4. Tel. red. 7-00-83.

Adres Administracji:

Biuro Zarz. Gł. Tow. Polonistów R. P., Warszawa 1, Stare Miasto 31 (kamienica Ks. Mazowieckich).

Konto czekowe w P. K. O.: nr 68 (Tow. Polonistów R. P. Zarz. Gł.).

J. D. Hopensztand

BAUDOUIN DE COURTENAY A SZKOŁA FONOLOGICZNA

(Z zagadnień teoretycznych językoznawstwa).

Kilkakrotnie podejmowano już ten temat: dwa razy D. Čyževškyj (w odczycie wygłoszonym na jednym z miesięcznych zebrań Koła Praskiego i w referacie na zjeździe fonologicznym w Pradze 18—21 XII r. 1930 pt. *Phonologie und Psychologie*) oraz Witold Doroszewski (*Autour du Phonème*, wygł. na tymże zjeździe; oba referaty w *Travaux du Cercle Linguistique de Prague* 4, 1931). Za każdym razem chodziło o to, aby poprzez wykreślenie „genealogii teraźniejszości" naukowej dotrzeć do istotnych a nierozstrzygniętych problemów aktualnych, wciąż jeszcze tę teraźniejszość naukową nurtujących. Podobna intencja przyświeca i nam.

1.

Doroszewski, zestawiając definicję fonemu, podaną przez Baudouina de Courtenay w *Próbie teorii alternacji fonetycznych*, Kraków 1894 („F o n e m a = jednolite wyobrażenie ze świata fonetycznego, powstałe w duszy drogą zlania się psychicznego wrażeń, otrzymywanych od wymawiania jednej i tej samej głoski = ekwiwalent, czyli równoważnik psychiczny g ł o s k i"; cytujemy z *Rozpr. Ak. Um. Wydz. Filolog.* seria II, t. V, s. 234) z próbami definicji Trubeckiego Phoneme oder Lautvorstellungen w *Zur allg. Theorie der phon. Vokalsysteme*; „à côté de la phonologie, qui étudie le système des phonèmes considérés comme étant les idées acoustico-motrices, significatives dans une langue donnée etc." w *Sur La „morphonologie"*; obie prace w Travaux I) dochodzi do następujących wniosków:

1. W jednym i w drugim wypadku intencją autorów jest, że fonem: :głoska = jakość psychiczna: jakość obiektywna;

2. takie ujęcie sprawy zdradza elementarny brak znajomości psychologii, gdyż wedle niej już głoska jest psychicznym odpowiednikiem czegoś obiektywnie i na zewnątrz od psychiki istniejącego, czyli — wibracji powietrza. A zatem —

3. o ile można i należy mówić, że szkoła fonologiczna kontynuuje definicję Baudouina de Courtenay, o tyle nie podobna utrzymywać, aby ta kontynuacja była z korzyścią dla jasności, jednoznaczności i naukowej płodności pojęcia fonemu u fonologów.

Ponieważ wraz z tym pojęciem stoi i pada cała w ogóle metoda badawcza szkoły fonologicznej — więc atak Doroszewskiego należy

rozumieć jako zakwestionowanie samej metody. I jeszcze jedno. Losy obecnego kursu naukowego szkoły fonologicznej Doroszewski uzależnił od systemu pojęć Baudouina de Courtenay: wystarczy dowieść, że Baudouin de Courtenay nie miał racji, i natychmiast szkoła fonologiczna zawiśnie w powietrzu.

Do takiego rygoryzmu na pozór uprawniają poglądy uczonych, bliżej aniżeli Doroszewski związanych z ruchem fonologicznym. Mamy tu na myśli Čyževśkiego, który, jakkolwiek utrzymuje, że antynaturalizm Baudouina de Courtenay kulminował w jego psychologizmie (a psychologizm jest przecież tezą w szkole fonologicznej niedopuszczalną), to jednak zaraz potem powiada, że psychologizm Baudouina de Courtenay był czysto terminologiczny. Czyli, że poniekąd dostarcza argumentów Doroszewskiemu: jeżeli, jak utrzymuje Čyževśkyj, pod psychologistyczną powierzchnią kryje się u Baudouina de Courtenay istotny, prawdziwie już fonologiczny, antypsychologizm, znaczy to, że szkoła fonologiczna ma pełne prawo przyznać się do spadku po Baudouinie — i ponieść wszystkie przykre konsekwencje, jeśli wartość naukowa tego spadku zostanie dowodnie zakwestionowana lub podważona.

Otóż, na upartego rzecz biorąc, nawet w wypadku niezbitego stwierdzenia zarówno błędności tezy Baudouina de Courtenay jak i powoływania się fonologów na tę błędną tezę, sytuacja naukowa szkoły fonologicznej nie musi jeszcze być beznadziejna. Mogło by się przecież okazać, że Baudouin de Courtenay jest dla fonologów praszczurem sfingowanym, że, w teorii głosząc się jego następcami, w praktyce badawczej sprzeniewierzyli mu się — i dopiero dowód na błędność tej ich praktyki (lub: nie uświadomionych zasad faktycznie leżących u podstaw tej praktyki) byłby dla fonologów nieodwołalnie druzgocący.

Ale, przyznajmy to sobie, takie ewentualne wyjście nie byłoby bez niebezpieczeństw. Po pierwsze, nie świadczyłoby to zbyt dobrze o precyzji aparatury naukowej tej szkoły. Po wtóre zrodziłoby się natychmiast pytanie, czy możliwą jest rzeczą, aby tezy deklarowane a realizowane były toto genere różne; czy nie należało by raczej przypuścić, że jakiś związek mimo wszystko tu zachodzi; a wówczas, choć w zmienionej nieco postaci, znów wypłynąłby problem związku Baudouina de Courtenay z fonologami.

Tak czy owak, tego problemu uniknąć nie podobna. A ponieważ metoda argumentacji Doroszewskiego nie odpowiada nam podwójnie: Doroszewski wysnuwa wnioski na podstawie zbyt szczupłego materiału dowodowego oraz dyskwalifikuje definicję lingwistyczną jedynie dlatego, iż w niej nie zostało uwzględnione prawo swoistej energii zmysłów — więc podejmujemy go raz jeszcze.

2.

Przytoczmy naprzód jeszcze dwie prace Baudouina de Courtenay: *Mikołaj Kruszewski, jego życie i prace naukowe* z r. 1888 (*Szkice językoznawcze* r. 1904 s. 97—175, — a więc interesujące nas poglądy Baudouina są już i za ten rok żyrowane, oraz *Charakterystykę psychologiczną języka polskiego* z r. 1915.

W artykule o Mikołaju Kruszewskim Baudouin de Courtenay zdecydowanie zwalcza zaproponowany przez Kruszewskiego podział mowy, w którym obok zdań, wyrazów i jednostek morfologicznych występują dźwięki i „różnorodne prace fizjologiczne". Do tej niezmiernie interesującej polemiki jeszcze następnie powrócimy. W tej chwili wystarczy nam przypomnieć, że Baudouin de Courtenay wprowadza dwa podziały mowy ludzkiej: p s y c h i c z n y i a n t r o p o f o n i c z n y; że jednostkami szeregu psychicznego są dlań morfemy, szeregu zaś antropofonicznego — „dźwięki (głoski)"; i że jednostki te są ze sobą niewspółmierne. Dalej zaś (s. 161) wprost stawia znak równości między terminem „fonema" a terminami „dźwięk, głoska". A więc f o n e m j e s t k a t e g o r i ą a n t r o p o f o n i c z n ą, p r z y r o d n i c z ą!

Podobnie w *Charakterystyce psychologicznej* (§ 8): „fonema jest to połączenie w jednolitą grupę wyobrażeniową wyobrażeń prac wykonawczych organów mównych, oraz wyobrażeń związanych z tymi pracami odcieni akustycznych, wyobrażeń, złączonych w jedną całość wyobrażeniem jednoczesności wykonywania owych prac i otrzymywania (percepcji) wrażeń od owych odcieni akustycznych". Lub krócej: „...pojedyncze miejsca bieżących szeregów wymawianiowo-słuchowych".

A więc znów to samo. I niech nas nie łudzi gęsto powtarzające się słowo „wyobrażenie"; niech nam nie sugeruje przynależność i baudouinowskiego fonemu do tego, co on nazywa podziałem psychicznym. Dla Baudouina de Courtenay procesy zarówno cerebracyjne, a więc centralnomózgowe, jak i audycyjno-fonacyjne, a więc peryferyjne (por. *O ogólnych przyczynach zmian językowych*, *Szkice*, s. 50—95) są z istoty swej psychiczne, a więc obu na równi przysługuje termin „wyobrażenie", co bynajmniej nie zmienia faktu, że peryferyjne są dlań przyrodniczym substratem mowy ludzkiej — i że tu właśnie jest miejsce fonemu.

Otóż w t y m p u n k c i e n i e m a z g o d y m i ę d z y B a u d o u i n e m d e C o u r t e n a y a s z k o ł ą f o n o l o g i c z n ą, ona bowiem kamieniem węgielnym swego pojmowania faktu językowego uczyniła pewien element różnicujący sens, kategorię morfologiczno-semantyczną, kulturalną, humanistyczną, jeśli kto woli — socjologiczną — i ten właśnie element nazwała fonemem.

Czyżby więc związek między fonologami a Baudouinem de Courtenay polegał jedynie na niesłychanym nieporozumieniu? Naszym zdaniem — nie.

3.

Zwróćmy naprzód uwagę, że owa, tak dla fonologów charakterystyczna, skrupulatnie przeprowadzona linia podziału między substratem przyrodniczym języka a jego istotą humanistyczną, w całej pełni niemal właściwa była myśli naukowej Baudouina de Courtenay. Tę właśnie linię ma Baudouin de Courtenay na myśli, mówiąc o podziale psychicznym, cerebralnym i antropofonicznym, audycyjno-fonacyjnym. Podział psychiczny (*Szkice* s. 146) jest dla niego równoznaczny z podziałem „na jednostki, obdarzone znaczeniem" (podkr. nasze). Powyżej nieco zaś: „Jeżeli morfemę można dzielić dalej na jej części składowe, to te części składowe muszą być z nią jednorodne, muszą także posiadać znaczenie, muszą drgać życiem psychicznym. I istotnie w wielu językach podział taki jest możliwy. Ale nie może to być podział na gołe, bezznaczeniowe dźwięki". (podkr. nasze). A znowuż w *Charakterystyce psychologicznej* (§ 7), mówiąc o „stronie morfologicznej" języka, powiada, że jest ona „skutkiem skrzyżowania się w duszach indywidualnej strony wyobrażeń wymawianiowo-słuchowych ze stroną wyobrażeń pozajęzykowych, wyobrażeń znaczeniowych".

Takie ujęcie sprawy jest wprawdzie cofnięciem się w stosunku do stanowiska z roku 1888; nie może nas metodologicznie zadowolnić wywód, z którego wynika, że chrzest, udzielony „fizycznym" elementom wymawianiowo-słuchowym przez „pozajęzykowe" elementy semantyczne wprowadził owe „fizyczne" do społeczności specyficznie językowej. Tym niemniej linia podziału, o którą tak bardzo szkole fonologicznej chodzi, jest dostatecznie wyraźna. Bo tamże (§ 12) czytamy: „dopiero zjawienie się morfologii języka uprawnia istnienie językoznawstwa jako osobnej nauki" (podkr. nasze). Co więcej: w pracy o Kruszewskim Baudouin de Courtenay nie wyklucza możliwości dalszego podziału morfemu na jeszcze mniejsze jednostki morfologiczno-semantyczne, czyli na „fonemy-korelatywy" (s. 147). Ten fonem-korelatyw (nie powtarzający się już zresztą w dalszej twórczości Baudouina) — to już z całą pewnością fonem koła praskiego.

Antynaturalizm — oto jedna część spadku, wziętego po Baudouinie de Courtenay przez szkołę fonologiczną; nie nastręcza on żadnych trudności. Ale jest jeszcze część druga, bardziej kłopotliwa: owa niewyraźna „psychologia", niewyraźna do tego stopnia, że Trubeckoj całkiem swobodnie posługuje się tym tajemniczym terminem, i innym jeszcze tego

samego rzędu (Laut - Vorstellung) — i nikt jakoś nie pomawia go nie tylko o naturalizm, ale nawet o psychologizm[1]). Co właściwie odpowiada temu terminowi na gruncie nauki Baudouina de Courtenay?

4.

Tu wypadnie — choćby najzwięźlej — przypomnieć, jak Baudouin de Courtenay ustosunkował się do sytuacji naukowej i ideologicznej, zastanej przezeń w początkach jego kariery naukowej.

Metafizyka idealistyczna w nauce przeżywała wówczas jeden ze swoich periodycznych zmierzchów. Równocześnie, zaczynający się podówczas rozkwit nauk przyrodniczych uzbrajał ideologicznie wszystkich żywiołowych zwolenników metafizyki materialistycznej, lub chociażby tylko — równie wrogich idealizmowi — pozytywistycznie nastrojonych agnostyków. Baudouin de Courtenay — jak wiadomo — stanął w szeregach przeciwników fideizmu i wytrwał tam do końca swych sędziwych dni. Wśród tego szczęku oręża przyszło optować dyscyplinie, której rozmach twórczy oraz mało dziś doceniana rola w ogólnym ruchu społeczno-radykalnym przypadła właśnie na owe „przyrodoznawcze" lata — mianowicie, lingwistyce. Zobaczmy, jak się zachował wówczas Baudouin de Courtenay. Otóż w wykładzie inauguracyjnym pt. *Nekotorya obščija zamečania o jazykovedenii i jazyke*, wygłoszonym przez Baudouina de Courtenay na Uniwersytecie Petersburskim dnia 17/29 grudnia 1870 r. z okazji objęcia przezeń katedry gramatyki porównawczej, mamy już zawarty in nuce ów całokształt ideologii naukowej, która nada tak swoiste piętno całej późniejszej twórczości wielkiego uczonego.

A więc bardzo zdecydowanie wypowiada się przeciwko tezie J. Schmidta, że można, dzieląc słowo na formę dźwiękową i funkcję, porównywać tę parę pojęć do innej pary: ciało — duch. To mu wprost pachnie religianctwem. Z wielką rewerencją — jak tego łatwo oczekiwać — odnosi się, tu i w wielu innych pracach, do nauk przyrodniczych. Charakteryzując w swym wykładzie „prawa i siły" rządzące językiem, niektóre z nich zestawia z prawem grawitacji — i ma się uzasadnione wrażenie, że to jest dlań czymś więcej, niż tylko analogią. Tamże podnosi kwestię, czy można uznać ogólne kategorie językoznawstwa za prawa i siły w porównaniu z prawami i siłami, których rozbiorem zajmuje się fizyka oraz inne nauki przyrodnicze — i rozstrzyga tę kwestię pozytywnie.

W artykule pt. *Językoznawstwo czyli lingwistyka w w. XIX* (*Prawda* 1901, później — *Szkice* s. 1—23) powiada: „Dzisiejsze językoznawstwo... odbija w sobie nowsze światopoglądy, a rozwinęło się ostatecznie i od-

---

[1]) W jeszcze wyższym stopniu stała się ta elastyczna psychologia podwaliną językoznawstwa polskiego. Ale to już temat osobny — choć niezbyt od naszego odległy

rodziło się pod wływem następujących czynników:.... c) metoda spostrzegawcza i doświadczalna nauk przyrodniczych znalazła częściowe zastosowanie także w zakresie badań językowych... e) teoria Darwina i w ogóle ewolucjonizm ostatniego stulecia wywarły bardzo dobroczynny wpływ na poglądy językoznawców na życie językowe, przy czym należy zauważyć, że w zakresie badań językowych zaczęto zasady te stosować wcześniej i śmielej aniżeli w zakresie nauk przyrodniczych".

Wielorakie przyczyny, natury metodologicznej, ontologicznej i społecznej, zadecydowały o sympatiach Baudouina de Courtenay dla nauk przyrodniczych. Nauki te już wówczas odznaczały się wysokim stosunkowo stopniem sformalizowania; dzięki temu stać je było na m o r f o l o g i ę — istny przedmiot zazdrości ze strony rozumiejących fundamentalne zadania nauki humanistów. One pierwsze uporządkowały swój przedmiot — jeśli wolno posłużyć się terminami de Saussure'a — w systemy: s y n c h r o n i c z n y i d i a c h r o n i c z n y. One pierwsze, przez swój rygoryzm empiryczny i systematyzacyjny, do minimum zredukowały możliwość nieodpowiedzialnego harcowania i blagi. One czyniły zbędną, a nawet wprost niemożliwą, ową mgiełkę fideistyczną, która z reguły osnuwała każde, najrzetelniejsze bodaj dzieło z zakresu humanistyki. Pod ich bezpośrednim wpływem wypracowana została metodyka laboratoryjna, bez której w ogóle nie podobna sobie wyobrazić poważnych badań nad fonetyką. One wreszcie stały u kolebki psychofizjologii, tej dyscypliny, która, zastąpiwszy tajemniczy wyraz „dusza" innym, nie o wiele mniej tajemniczym — „procesy psychiczne", mimo to sprawiła, że ówcześni wolnomyśliciele głęboko odetchęli z ulgi.

Oto więc jeden zespół przyczyn, który sprawił, że Baudouin de Courtenay chwycił się terminu „psychologia" oburącz. Termin ten dawał mu bowiem, po pierwsze, możność wyizolowania z lingwistyki wszelkiego fideizmu, po wtóre, możność dostatecznego rozumienia mechaniki przyrodniczego substratu języka aż do „wyobrażeń" włącznie, wreszcie, odpowiednią aparaturę pojęciową do badania tego substratu. W tej p ł a s z c z y ź n i e r o z p a t r y w a n a, „p s y c h o l o g i a" b a u d o u i n o w s k a n i e z n a c z y n i c i n n e g o, a n i ż e l i p s y c h o f i z j o l o g i a (oczywiście — nie w behaviourystycznym rozumieniu tego słowa), czyli — reagowanie centralnych ośrodków mózgowych na bodźce akustyczno-motoryczne.

Otóż, mutatis mutandis, podobnie odnosi się do fonetyki i szkoła fonologiczna. Zdaje sobie doskonale sprawę z jej charakteru czysto przyrodniczego, ale bynajmniej nią nie pomiata. Owszem — na ogół słusznie, choć w sposób może nie do końca przemyślany utrzymuje, że dopiero na tle danego systemu fonetycznego właściwie i poprawnie zarysuje się odpowiadający mu w danej grupie społecznej system fono-

logiczny. Terminy ściśle fonetyczne (labialny, dorsalny itp.) bynajmniej u fonologów z użycia nie wyszły — nawet w odniesieniu do fonemów. I oto charakterystyczny cytat z protokołu dyskusji wspomnianego już zjazdu praskiego. Jakobson, w odpowiedzi na tezę van Ginnekena, że pewne zjawiska językowe „mogą być wyjaśnione przy pomocy biologicznego substratu sfery lingwistycznej", „zwraca uwagę, iż między tymi, którzy pracują w dziedzinie fonologii historycznej a panem van Ginnekenem zachodzi różnica nie zasad, lecz sfery zainteresowań: p. van Ginneken interesuje się głównie elementami pozafonologicznymi, na których gruncie kształtuje się struktura fonologiczna, a nie samą strukturą fonologiczną. Bez wątpienia biologia może ów grunt kształtować (intervenir dans cette matière), lecz jest całkowicie nieprzydatna do tłumaczenia faktów struktury fonologicznej" (*Travaux* 4 s. 302). Fonologowie, jak widać, całkiem beztrosko — trochę już nazbyt na wzór uczonych wieku XIX i Baudouina de Courtenay w ich liczbie — pozostawiają na oścież kwestię, jakie są warunki zasadności owej „interwencji", jak sprawić, by nie była to „interwencja obcego mocarstwa".

A sympatie Baudouina de Courtenay do nauk przyrodniczych „w ogóle", sympatie już nie rzędu „antropofonicznego", lecz metodologicznego? W tej dziedzinie dokonał się ostatnimi czasy na gruncie humanistyki znamienny zwrot. Trochę — że znów użyjemy metafory politycznej — na podobieństwo państw, które naprzód wojowały ze sobą o granice, potem, na mocy traktatu pokojowego, wykreśliły je z całą topograficzną ścisłością i jeszcze przez pewien czas spoglądały na siebie spode łba unikając bezpośredniego kontaktu, a jeszcze później nawiązały stosunki i zaczęły wzajem się zapożyczać — ustrojowo, kulturalnie i gospodarczo.

Podobnie na terenie nauki. Z chwilą, gdy powiedziano sobie, że humanistyka i przyrodoznawstwo to dwa oddzielne światy, wnet okazało się, że metodologowie humanistyczni mogą wiele się nauczyć u przyrodniczych; że takie bolączki, jak „struktura danej nauki", lub „czym jest fakt fizyczny, biologiczny, językowy, socjologiczny itp." najlepiej rozwiązywać nie partykularnie, lecz radząc się sąsiadów — chociażby odległych.

Zagadnienie to wymaga osobnego i bardzo szerokiego potraktowania. Ale już teraz widzimy, że i w tym względzie nie ma istotnych punktów spornych między Baudouinem de Courtenay a szkołą fonologiczną, tak bardzo bliską w swych przesłankach współczesnemu formalizmowi metodologicznemu.

5.

Ale Baudouin de Courtenay, mimo swego uczuciowego i metodologicznego zaangażowania wobec przyrodoznawstwa, był zbyt znako-

mitym myślicielem, by nie zdawać sobie sprawy, że lingwistyka nie jest działem nauk przyrodniczych.

Już w swym cytowanym przez nas wykładzie inauguracyjnym, jak zresztą i później wielokrotnie, stanowczo zastrzega się przeciwko tendencji S c h l e i c h e r a (któremu B r é a l, *Essay de semantique*, wymyśla od „darwinistów" i „botaników") do traktowania języka jako organizmu. A znowu, polemizując z Kruszewskim, powiada tak: „Teza pierwsza (mianowicie Kruszewskiego) głosi, że „lingwistyka należy nie do nauk historycznych, ale do nauk przyrodniczych"; teza zaś trzecia, że „w języku działają prawa, zupełnie identyczne z prawami, działającymi w innych sferach bytu, tj. tzw. p r a w a n a t u r y". Myśli te były wypowiadane wielokrotnie przez pierwszorzędne „powagi" lingwistyczne; pomimo to jednak przyznanie się do nich, w przeciwstawieniu do bezpośredniego otoczenia lingwistycznego naszego autora (a „otoczeniem" tym była tzw. s z k o ł a k a z a ń s k a, którą stworzył i której patronował właśnie Baudouin de Courtenay, JDH), jest aktem samodzielnym, chociaż... niezbyt szczęśliwym" (*Szkice*, s. 127).

Z tego urywka, jak również z poprzednio już cytowanego podziału na szereg psychiczny i antropofoniczny widać najwyraźniej, że językoznawstwo tout court rysuje się Baudouinowi de Courtenay j a k o s y s t e m o d p o w i e d n i o ś c i m o r f o l o g i c z n o-s e m a n t y c z n y c h, ustalanych każdorazowo na drodze konwencjonalnej, społecznej. Mówiąc we wspomnianym wyżej wykładzie o „siłach i prawach" języka (nawyk, dążenie ku wygodzie, nieświadome zapominanie, nieświadome uogólnianie, nieświadoma abstrakcja) wciąż niemal obraca się w kategoriach morfologiczno-semantycznych. Przechodząc zaś do „fundamentów" (s. 15—17), w oparciu o które siły te działają, wymienia dwa: 1) czysto fizyczną stronę języka, 2) e t n i c z n e o d c z u w a n i e j ę z y k a. I od razu się zastrzega: „to nie wymysł, nie iluzja subiektywna, lecz całkiem rzeczywista, pozytywna kategoria (funkcja), którą można definiować na podstawie jej cech i przejawów, której istnienia można dowieść na drodze obiektywnej, przy pomocy faktów".

Stąd owo charakterystyczne baudouinowskie „poprawianie się" w toku definiowania: „psychiczne, a raczej psychiczno-socjalne" (*Szkice* s. 128); stąd jego wymienianie socjologii na równi z psychologią w rzędzie nauk, na których lingwistyka ma się „oprzeć"; stąd wreszcie rozdział pierwszy *Charakterystyki psychologicznej*, zatytułowany *Uwagi przedwstępne o psychologii i socjologii języka*, powiada, że jakkolwiek obiektywnie żaden język nie istnieje (Baudouin de Courteuay miał niewinną słabostkę epatowania swego każdorazowego audytorium: rosyjskie zapewniał, że nie ma języka rosyjskiego, polskie — że nie ma polskiego), jakkolwiek

jest do pojęcia tylko na gruncie psychiki indywidualnej — to jednak fakt językowy możliwy jest tylko w społeczeństwie.

Ale skoro tak, to nie wiadomo, co tu na dobrą sprawę robi „psychologia“, tym kłopotliwsza, że właściwie zawarowana dla szeregu morfologiczno-semantycznego („podział psychiczny“). Najwidoczniej Baudouin de Courtenay łączył z psychologią nadzieje nie tylko w związku ze swymi perypetiami metafizyczno-ideologicznymi; chyba spodziewał się także po niej istotnych dyrektyw w dziedzinie języka tout court, w owym społecznie uwarunkowanym systemie morfologiczno-semantycznym. Jego zarys informacyjno-postulatywny *Językoznawstwo czyli lingwistyka w XIX wieku* zawiera znamienne powołanie się na Herbarta, na tych językoznawców, którzy lingwistykę rozbudowywali właśnie w oparciu o psychologię języka.

Dla zorientowania się w tym trudzie syzyfowym, podjętym przez najpoważniejszy odłam lingwistyki drugiej połowy wieku XIX, aby przy pomocy kategorii ściśle psychologicznych pojąć język jako zjawisko społeczne — rzućmy okiem na fundamentalne a typowe pod tym względem dzieło Wundta, na jego *Völkerpsychologie*, któremu i Baudouin de Courtenay oddawał wszelkie pochwały. (Wszystkie cytaty z trzeciego wydania, r. 1911).

6.

Naprzód (w przedmowie do pierwszego wydania) Wundt wysuwa postulat, drogi sercu każdego ówczesnego humanisty o żywiołowej skłonności do umiarkowanego bodaj antynaturalizmu: że psychologia powinna przestać być dodatkiem tylko do fizjologii. Czasy się zmieniają: dziś podobne wymaganie w ustach humanisty byłoby równoznaczne z przemycaniem naturalistycznego konia trojańskiego do twierdzy humanistyki; wówczas, przed ukazaniem się *Logische Untersuchungen* Husserla i przed spopularyzowaniem się antypsychologistycznych tez Freggego, była to obrona humanistyki przed jej trywializacją w objęciach fizjologii, czyli — poważna próba odgrodzenia się od naturalizmu.

Dalej, od razu na stronie pierwszej wstępu, formułuje Wundt ową wielką imponującą chimerę: „Zadanie tego działu psychologii (mianowicie etnicznej) polega na zbadaniu tych procesów psychicznych, które leżą u podstaw ogólnego rozwoju społeczeństw ludzkich oraz powstawania wspólnych wytworów duchowych o walorach ogólnie obowiązujących“.

Na trzy sposoby można ten postulat metodologiczny interpretować: a) chodzi o to, aby znane już prawa psychologii elementarnej, zdecydowanie naturalistycznej, tak przyrządzić, by nadawały się do wyjaśniania procesów etnicznych i socjalnych; w tym wypadku miało by się do czy-

nienia z prostą r e d u k c j ą wszystkich szeregów kulturalnych, ewentualnie jednego z nich, lingwistycznego, do sfery, względem zjawisk kulturalnych transcendentnej, tj. do szeregu przyrodniczego; b) chodzi o to, by, etnologię i socjologię traktując jako punkt wyjścia, sformułować ich prawa immanentne, aby potem nadać im pewien pokost psychologiczny; byłyby to wówczas kukułcze jaja, złożone w gnieździe psychologii; c) takie czy inne połączenie chwytów metodologicznych a i b.

Dla rozstrzygnięcia, która z wyliczonych możliwości wchodzi tu w grę, musimy rozejrzeć się w dalszych wywodach Wundta.

Postuluje więc (s. 5—6) potrzebę s o c j o l o g i i e m p i r y c z n e j, która tym by się różniła od historii, że dawałaby nie opis całokształtu, lecz przekroje zagadnień. Postuluje ją zaś najwidoczniej w charakterze d y s c y p l i n y p o m o c n i c z e j d l a e t n o p s y c h o l o g i i. Bo przedmiotem badań tej ostatniej jest „Volksseele" (s. 8), a raczej — u podstaw kolektywów ludzkich spoczywające a niezmienne „A n l a g e n", „s c h a f f e n d e K r ä f t e" (s. 15), zbiorowe siły twórcze, wobec których jednostka jest tylko terenem ich aktualizowania się, a które w toku historii pomnażają się wprawdzie, ale w łonie historii bynajmniej się nie rodzą. Znaczyło by to, że s o c j o l o g i a e m p i r y c z n a, wykrywając e f e k t y t y c h s i ł w jednym lub wielu szeregach kulturalnych, n i e m i a ł a b y jednak d o s t ę p u d o i c h i s t o t y, dopóki zostawałaby w ramach — socjologii; zmiana na korzyść nastąpiłaby tylko z chwilą przeniesienia się na grunt etnopsychologii, bowiem przedmiotem jej badań są, jak się rzekło, owe twórcze siły zbiorowe; a więc — ź r ó d ł a p r o c e s ó w s o c j a l n y c h są w s w e j i s t o c i e t r a n s c e n d e n t n e.

I rzeczywiście: na fundamencie znanej zasady psychofizycznej umieszcza Wundt (s. 81) kategorię „Ausdrucksbewegungen" (wyraz — mianowicie a f e k t ó w). Jeden z owych ruchów ekspresyjnych, mianowicie kategoria „der Vorstellungsäusserungen" (s. 98 nn) szczególnie go interesuje, bo z niego wyprowadza gesty — język. Te dzielą się na wskazujące, naśladowcze i symboliczne. Taki też miał być kierunek rozwoju głosek, a później słów i zdań ludzkich.

Otóż: dopóki nam się mówi, że afekty, zrodzone w następstwie bodźców wewnętrznych lub zewnętrznych, rodzą z kolei wyobrażenia, te zaś stają się bodźcem do pewnych uzewnętrznień gestykulacyjno-bełkotliwych, mające ów stan wewnętrzny wyrażać lub pomagać w zaspokajaniu pewnych, z tym stanem związanych, potrzeb — przyjmujemy to z dobrodziejstwem inwentarza, rozumiejąc, że mamy przed sobą przyrodniczą kanwę, na której kultura haftuje swe wzory. Gdy ktoś jednak stanowczo utrzymuje, że do tej kanwy należy procesy kulturalne z r e d u k o w a ć — protestujemy. Pierwsze dwie odmiany gestów dadzą się

jeszcze doskonale pomyśleć nie tylko w kategoriach naturalnych, ale nawet pozakolektywnych. Jeżeli, jak utrzymuje Wundt (a za nim Cassirer i Marr), gest wskazujący wywodzi się bezpośrednio z chwytania; jeżeli dość łatwo wyobrazić sobie (lub w przyrodzie zaobserwować) gesty naśladowcze o źródle czysto-afektywnym, pozbawione najzupełniej jakichkolwiek elementów komunikatywnych, to od języka we właściwym tego słowa znaczeniu jesteśmy jeszcze nieskończenie odlegli. Do tego, by można było mówić o faktach językowych, potrzeba jeszcze dwóch co najmniej rzeczy: 1) żeby istniała intencja komunikatywna, 2) żeby owe gesty lub głosy były już konwencjonalnie ustalonymi znakami. Jednego i drugiego w kategoriach afektywnych ruchów ekspresyjnych jeszcze nie ma. To, że ten typ ruchów właściwy jest każdej istocie żyjącej, a więc i ludziom, nie pociąga jeszcze za sobą tego, żeby miał już z tej racji być kategorią znakową, morfologiczno-semantyczną, kulturalną, społeczną. Toż sam Wundt powiada (s. 254) „pierwotna przyczyna gestów naturalnych nie tkwi w motywie komunikowania wyobrażeń, lecz w wyrażaniu pewnych usposobień". Nie ma więc elementów komunikatywnych w owych „Anlagen" — a to jest rozstrzygające.

Dlaczego Wundt nie zorientował się, że w krytycznym punkcie komunikatywności niezbędna jest separacja lingwistyki od psychologii? Bo, przy „sprzyjającym" współudziale niedorostu metodologii nauk owych czasów, dał się złudzić wspólności terenu biologicznego, a nawet wspólności pewnych elementów funkcjonalnych, występujących w procesach przyrodniczych i socjalnych: tu mózg, tam mózg, tu Vorstellungen, tam Vorstellungen. W definicji zdania (s. 248) używa właśnie owego zdradliwego Vorstellung z dodatkiem „Gesamt". Toteż nic dziwnego, że, przechodząc do takiej kategorii, jak np. „Bedeutungswandel" i dając jej świetny, ściśle językoznawczy opis, orzeka zarazem (s. 493), że psychologiczna interpretacja jest tu ostateczna. Okazało się więc, że wstępną tezę Wundta należy interpretować na sposób c: osobno formułowano kategorie przyrodnicze, osobno — ściśle językowe, a zmontowano je przy pomocy dobrej wiary, że taki montaż jest możliwy, boć przecie istnieje dyscyplina, która sama leży na pograniczu przyrodoznawstwa i humanistyki, a zwie się psychologią!

7.

Po tej niezbędnej dla naszych wywodów enklawie znów powracamy do Baudouina de Courtenay. Jest chyba rzeczą oczywistą, że i dla Baudouina de Courtenay psychologia była naukową arką przymierza między przyrodoznawstwem a kulturoznawstwem; odwoływał się więc do niej

w każdej potrzebie, sądząc, iż da mu odpowiedź na dwa oddzielne pytania: jaki jest substrat naturalny języka i jaka jest jej nadbudowa kulturalna, a ponadto żywił cichą, nigdzie (jak mi się zdaje) niewyeksplikowaną nadzieję, że sam fakt przynależności jednego i drugiego do psychologii gwarantuje ich pojęciową, ontologiczną jedność.

To — i jeszcze coś.

Jakkolwiek to się wyda dziwne — właśnie przeświadczenie, iż, mimo wszystko, nauki o kulturze bardzo istotnie się różnią od nauk o naturze, skłoniło Baudouina de Courtenay do tym skwapliwszego posługiwania się terminem „psychologia". Baudouin de Courtenay, wciąż uporczywie podkreślając, że fakty językowe nie istnieją „same w sobie", lecz, jak się wyraził, „w głowach ludzkich", chciał właściwie wyrazić to samo, co Znaniecki, gdy powiedział (*Wstęp do socjologii* 1922, s. 32—34), że świat kultury to zjawiska „czyjeś" (w odróżnieniu od „niczyich", przyrodniczych), że bez uwzględnienia „współczynnika humanistycznego" daleko się nie zajdzie. Dlatego obstawał tak przy metaforycznym raczej aniżeli dosłownym rozumieniu „praw głosowych": termin ten bez cudzysłowu mógł wówczas nasunąć niepożądane skojarzenia z prawami natury; dlatego głosił indywidualizm aktów językowych: wciąż obawiał się, że zostanie przeoczony ich charakter kulturalny; dlatego (*Szkice* s. 88—95) obstawał raczej przy terminie „historia" („następstwo zjawisk jednorodnych, ale różnych, powiązanych ze sobą przyczynowością pośrednią"; owe media — to ludzie), aniżeli przy terminie „rozwój" („ciągłość nieprzerwana i nieustająca zjawisk jednorodnych ale różnych, powiązanych ze sobą przyczynowością bezpośrednią"): ten ostatni, dosłownie traktowany, zachodzi przecież głównie w świecie natury, tam gdzie wykluczony jest pośredniczący a zarazem kawałkujący ciągłość zjawisk udział kulturalnej świadomości podmiotu faktów naukowych. (NB. Ta ostrożność ma swoje głębokie motywy. Ci, którzy badają wytwory kulturalne, eliminując czynności oraz ich podmioty, nieraz narażeni są na hipostazowanie).

Dochodzimy do wniosku pozornie paradoksalnego: T e r m i n „p s y c h o l o g i a" o d p o w i a d a ł B a u d o u i n o w i d e C o u r t e n a y n i e t y l k o d l a t e g o, ż e u p a t r y w a ł o n t a k ą c z y i n n ą ł ą c z n o ś ć m i ę d z y ś w i a t e m n a t u r y, a ś w i a t e m k u l t u r y, a l e p o n a d t o, ż e d o s t r z e g a ł m i ę d z y t y m i ś w i a t a m i b a r d z o i s t o t n e r ó ż n i c e.

8.

W wyniku naszych rozważań Baudouin de Courtenay ostał się jako mistrz szkoły fonologicznej — nie tyle w znaczeniu, jakie temu faktowi przypisuje Doroszewski: mianowicie, że zachodzi tu wspólnota nieporo-

zumień terminologicznych (choć i to było) oraz przeoczania faktów z elementarnej psychologii (czego już całkowicie nie można brać poważnie), ile w znaczeniu raczej pozytywnym i twórczym: Baudouin de Courtenay, mimo iż sam posługiwał się terminem „fonem“ w znaczeniu przyrodniczym, jest mimo to duchowym ojcem fonologicznego rozumienia fonemu jako kategorii morfologiczno-semantycznej, kulturalnej, socjologicznej. A perypetie Baudouina de Courtenay z terminem i podjęciem „psychologia“ mogą i powinny wciąż jeszcze odgrywać rolę pożytecznej lekcji dla językoznawstwa współczesnego: zwycięstwa wielkich uczonych są dla ich następców drogowskazem bezpośrednim, klęski — pośrednim.

Ewa Korzeniewska

Z ZAGADNIEŃ PSYCHOLOGII POSTACI POWIEŚCIOWYCH

Postacie literackie są tym elementem powieści, który budzi najgorętsze dyskusje. Interesują one czytelnika więcej niż sprawy kompozycji, techniki, stylu. Najczęściej nawet nie mówi się o nich w związku z całością utworu, lecz traktuje się je jako fikcyjnych — na razie jeszcze niespotykanych w życiu — ludzi. Czytelnik pragnie poznać ich wygląd zewnętrzny i wczuć się w ich przeżycia; — czy zawsze po to, aby, jak twierdzi Freud, wzbogacić swe życie wewnętrzne i doznać kompensacji niewyżytych pragnień i tęsknot — to sprawa trudna do wyjaśnienia. W każdym razie, większość współczesnych nam ludzi — istotnie chce zrozumieć postacie powieściowe i „wczuć się“ w ich doznania, nastroje i pragnienia. Tym tłumaczą się żarliwe spory dotyczące postaci — tym — sądy oceniające ich postępowanie i charakter. Stąd też rodzi się utarty pogląd, że wartość powieści i to wartość artystyczna zależy między innymi od pogłębienia psychologicznego i „urealnienia“ postaci. Pogląd ten to pozostałość wieku XIX, kiedy to powieść, zdobywająca sobie naczelne miejsce, wśród innych rodzajów literackich, dąży do stwarzania postaci rzeczywistych, uzależnionych od warunków społecznych i ekonomicznych; postaci tłumaczących swe wady i zalety prawami dziedziczności; dążących do przejścia ze stanu nieruchomej posągowości do ruchliwej zmienności podległej prawom rozwoju psychicznego.

Utarło się tedy mniemanie, iż postacie powieści powinny być w swych przeżyciach i działaniach podobne do ludzi świata rzeczywistego i że wielką zaletą powieści jest pogłębienie psychologiczne postaci, które może być interesujące, a nawet rewelacyjne dla psychologa-naukowca.

Wymaganie pogłębienia psychologicznego postaci zawiera przy obecnym stanie rozwoju psychologii kilka postulatów, często aż zbyt niewolniczo przestrzeganych, a więc:

a) postać powinna posiadać wiele cech psychicznych,
b) cechy te mogą nawet być pozornie sprzeczne,
c) postać musi podlegać ewolucji wewnętrznej uzależnionej od faz rozwoju fizycznego, od warunków życia itd.,
d) autor powinien odkryć takie skryte przyczyny działań postaci, które są niewidoczne dla zwykłego obserwatora,
e) życie psychiczne postaci powinno się tłumaczyć znanymi nam prawami naukowej psychologii [1]).

*

Nie kwestionując tego, że istotnie w pewnych wypadkach wszystkie te postulaty mogą być spełnione i mogą podnieść wartość artystyczną utworu, — trzeba jednak zastanowić się nad tym, czy naprawdę od każdej powieści można i należy żądać pogłębiania psychologicznego postaci. Powstaje nawet pytanie, czy nigdy nie dzieje się tak, iż spełnienie tych wszystkich postulatów mogłoby obniżyć artystyczną wartość utworu.

Aby odpowiedzieć na te pytania trzeba wyjaśnić co najmniej dwie sprawy:

1. Czy rola postaci w utworze nie wpływa na jej charakter?

2. Czy rodzaj powieści nie stwarza pewnych swoistych warunków, które pozostają w sprzeczności z dążeniem do psychologicznego pogłębienia postaci?

*

Powieść jako zamknięta całość kompozycyjna wymaga dla przeprowadzenia akcji postaci różnoplanowych. Obok tak zwanych bohaterów są (co jest rzeczą oczywistą) postacie drugo- i trzeciorzędne, potrzebne autorowi bądź to do rozwoju zdarzeń, bądź do wypowiedzenia własnych myśli, bądź wreszcie do scharakteryzowania środowiska. Czasem rodzi je uśmiech autora, kiedy indziej ironia lub zły humor. Pojawiają się niekiedy jako statyści ubrani w historyczne stroje epoki, lub egzotyczne przebrania Wschodu. Trudno do wszystkich tych postaci epizodycznych — dla których tak uboga we własną terminologię historia literatury zapożyczyła nazwy sylwetek, postaci karykaturalnych, groteskowych, humorystycznych itp. — stosować jednakowe normy i żądania. Jest przecież oczywiste, że Stella i Sataniello z *Emancypantek* nie mogą

---

[1]) Przed paru zaledwie laty niektórzy pisarze doszli do takiego uzależnienia się od „odkryć" psychologii, iż wyjaśniali życie psychiczne postaci za pomocą formuł psychoanalizy Freuda, odkrywając kompleksy Edypa itp.

równać się z Madzią, że ich życie psychiczne mało obchodzi autora, gdyż rola ich ogranicza się do tego, aby Madzia mogła wykazać swe dobre serce, i aby — co najwyżej — los biednej Stelli świadczył o niedoli kobiet i podrzędnych prowincjonalnych aktorek.

Psychika postaci epizodycznych nie może być pokazana szczegółowo — na to nie ma miejsca — jednak sposoby, w jaki autorzy uplastyczniają je, mogą być najrozmaitsze. Czasem tworzą typy — posiadające parę znamiennych cech, kiedy indziej zwracają uwagę tylko na wygląd zewnętrzny lub na zachowanie się i sposób mówienia itp.

Uzależnienie pogłębienia psychologicznego postaci od jej roli w utworze sięga tak daleko, iż ogranicza swobodę autora w powieści psychologicznej, gdyż nawet i tu równomierne pogłębianie i cieniowanie psychiki wszystkich postaci uniemożliwiłoby zwartość kompozycyjną i mogłoby łatwo stworzyć tylko zbiór artystycznych biografii. Tym się właśnie z pewnością tłumaczy fakt, iż współczesna powieść psychologiczna — w porównaniu choćby do realistycznej — ale i tendencyjnej powieści wieku XIX (gdzie potrzebne były różne postacie dla przeprowadzenia tezy autora) — stara się ograniczyć ilość postaci i zubożyć akcję na korzyść obserwacji psychologicznych. W *Zazdrości i medycynie* C h o r o m a ń s k i e g o, powieści, — która zresztą realizuje i postulaty strukturalne autora, — występuje właściwie tylko kilka postaci, a we właściwej akcji rozgrywającej się w psychikach uczestników biorą udział tylko: Rebeka, Widmar i dr Tamten.

Gdyby tutaj zatrzymać się w rozumowaniu, można by już z całą pewnością stwierdzić, iż nie wszystkie postacie powieści mogą i powinny pokazywać czytelnikom swe życie psychiczne z całym jego bogactwem i wieloma tajemniczymi zakamarkami. Na to mogą sobie pozwolić tylko postacie pierwszoplanowe, na których skupia się uwaga i troska autora — a i to oczywiście w granicach konwencyj literackich.

*

Znacznie ciekawszy jest stosunek, jaki zachodzi pomiędzy rodzajem powieści a pogłębianiem psychologicznym postaci. Gdy sięgnąć do najdawniejszych opowieści awanturniczych, łatwo przekonać się, iż zainteresowanie autorów i czytelników spoczywało całkowicie na wydarzeniach zewnętrznych — psychika bohaterów była sprawą zupełnie nieważną — i równie dobrze można by było opowiadać historię kawałka drzewa, gdyby tylko mogło ono bić się, podróżować i doświadczać tysiąca innych przygód, łącznie ze stereotypowym uwielbianiem niedosiężnej damy serca. Jakże mało możemy powiedzieć nawet o psychice wspaniałego Don Kichota i wiernego Sanszy, którzy przykuwają nas do siebie na tak długi czas poznawania ich przygód. Pod tym względem podobnym rodzajem

jest obecnie powieść kryminalna, w której raziłoby czytelnika zastanawianie się nad psychiką głównej postaci — detektywa. Najczęściej nie wiadomo o nim nic poza tym, że bądź to jest niepozorny i udaje głupkowatego, bądź też, że jawnie wykazuje niezwykłą energię, spryt i przedsiębiorczość. Rzadko spotykane wzmianki o jego stosunkach rodzinnych, lub zakochanie się w pokrzywdzonej ofierze losu, która w jego energii widzi swoje ocalenie, dziwią nas i zaskakują jako zbyteczne lub obojętne dla przebiegu akcji — wtręty. Pogłębienie psychologiczne każdej postaci takiej powieści opóźniałoby rozwój wypadków i osłabiało napięcie zainteresowania. Jedynie słusznie wprowadzona motywacja psychologiczna odnosić się może tylko do wyjaśnienia pobudek zbrodni — a i to ogranicza się do podania jakichś bardzo ogólnych instynktów zazdrości, żądzy bogactwa itp.

Analogiczna sytuacja zachodzi w wielu powieściach fantastycznych i utopijnych, gdzie rola postaci jest również bardzo ograniczona na korzyść niemożliwych nigdy lub na razie — zdarzeń. W powieści M a u r o i s *Maszyna do czytania myśli* nie interesuje czytelnika ani bohater ani jego żona, pomimo że autor odsłania za pomocą owej tajemniczej maszyny ich najtajniejsze myśli. Nie interesują dlatego, że autorowi nie chodziło o stworzenie żywych, wyrazistych postaci — lecz tylko o jakieś konwencjonalne sylwetki, które byłyby obiektami doświadczalnymi dla niezwykłego wynalazku.

We wszystkich dotychczas wymienionych rodzajach powieści, które można by określić jako „skierowane na fakty i zjawiska zewnętrzne“, postacie odgrywają zupełnie inną rolę niż — aby znaleźć najostrzejszy kontrast — w powieści psychologicznej. W tych utworach pogłębianie psychologiczne postaci osłabiałoby niewątpliwie zamierzony efekt artystyczny. Tutaj bowiem muszą się wytwarzać czysto „papierowe“ sylwetki, „pionki“ podlegające zdarzeniom, lub postacie, których dominującym i jednym z niewielu rysów psychicznych jest niezwykła aktywność, wpływająca na szybki rozwój akcji.

Trudniejszy problem stanowią — najpopularniejsze u nas w XIX w. powieści „obyczajowe“, które można by nazwać „dydaktyczno-melodramatycznymi“. Doskonałym w swej naiwności przykładem będą tu na przykład utwory B a ł u c k i e g o. Autor operuje zupełnie konwencjonalnymi i ciągle powracającymi postaciami: cnotliwej dzieweczki, kobiety-demona, groźnego uwodziciela i szlachetnego młodzieńca. Kombinacje akcji są również zwykle jednakowe. Cnota zwycięża, kobieta-demon umiera, topi się lub kończy życie pokutując za grzechy. Ten rodzaj powieści, znacznie szlachetniejszy w realizacji np. K o r z e n i o w s k i e g o lub O r z e s z k o w e j, dzięki swym elementom melodramatycznym łączy się z rodzajami poprzednimi. Owa niezwykłość zbiegów

okoliczności i tragizm wydarzeń celowo wyzyskany jako czynnik pobudzający ciekawość i napięcie wzruszenia — musi osłabiać, a nawet często uniemożliwiać konsekwencję psychicznego rozwoju postaci i zróżnicowanie jej przeżyć. Do tego samego przyczynia się drugi element tych utworów: dydaktyzm. Wyidealizowanie postaci dodatnich, karykaturowanie ujemnych, naciąganie faktów do moralnego, albo pouczającego przez swój tragizm zakończenia — wszystko to uniemożliwia autorowi stworzenie „żywych i prawdziwych" postaci. W powieściach tego rodzaju pojawia się najwięcej rezonerów, epizodycznych postaci ilustrujących pewne wady i zalety i szlachetnych stworzonych w duchu ideałów czasu bohaterów-typów.

W powieści historycznej sprawa przedstawia się w sposób bardziej skomplikowany — obok bowiem utworów wzorowanych na Walter Scocie które można by zaliczyć do owych powieści „skierowanych na sprawy zewnętrzne" z dużą dozą melodramatyzmu — istnieją utwory historyczno-psychologiczne, i o tych należało by mówić już w związku z powieściami psychologicznymi.

Ten pobieżny przegląd niektórych rodzajów powieści w związku z psychologią postaci w nich występujących wykazuje zupełnie niewątpliwie, iż uzależnianie wartości utworu od pogłębienia psychologicznego postaci jest sprawą bardzo problematyczną. Często bowiem pogłębienie psychologiczne postaci nie nadaje się ani do rodzaju powieści i do roli postaci w utworze, ani nie leży w interesie autora.

Autorzy jednak, często wbrew własnym interesom i charakterowi utworu — również są przekonani, iż powinni „odkrywać" psychikę postaci. „Odkrywać" — w sensie odsłonięcia skrytych procesów psychicznych i w sensie poczynienia rewelacyjnych, niedostępnych zwykłym śmiertelnikom obserwacji. Że godzi to często w artyzm utworu — tego jakoś się nie dostrzega. Nie jest to zresztą bynajmniej znamieniem epoki „powieści psychologicznej", skoro Gogol, tworząc tak wspaniałą powieść jak *Martwe dusze* zepsuł świadomą celu i jasną konstrukcję utworu, dodając w zakończeniu pierwszego tomu życiorys Cziczikowa, informujący czytelnika o charakterze i przeżyciach bohatera. Czyni to — jak sam mówi — nawet wbrew pragnieniom czytelników, którzy chętnie zachowaliby złudzenia o piękności duszy Cziczikowa, ale obowiązek autora zmusza go do pokazania i tych postępków i pragnień bohatera, które nie ujawniły się w ciągu powieści. W tym celu dodaje niewkomponowany w całość rozdział, a nawet zmienia technikę charakteryzacji, ponieważ pragnie ujawnić to, co świadomie skrywa bohater, a o czym nie wiedzą plotkujący obywatele miasteczka. Toteż zamiast żywej charakterystyki bezpośredniej, pokazującej — w arty-

stycznym ujęciu Gogola — człowieka takim, jakim widzą go ludzie, pojawia się rozwlekłe opowiadanie autora.

Okazuje się wyraźnie, iż stosowanie charakterystyki bezpośredniej, ześrodkowanie akcji na wspaniałym pomyśle zakupu „martwych dusz" i chęć przedstawienia małomiasteczkowego społeczeństwa — wyznaczały z góry pewne granice pogłębianiu psychologicznemu postaci. Te z nich, które mniej obchodziły autora, pozostały albo typami charakteryzowanymi przez jedną cechę zasadniczą (Pliuszkin — skąpstwo), bądź też nieśmiertelnie żywymi postaciami, ale pokazanymi tylko w tej mierze, w jakiej jeden człowiek poznaje drugiego, obcując z nim przypadkowo i dorywczo. Niedźwiedziowaty Sobakiewicz, dobroduszny Maniłow, lekkomyślny hulaka Nozdriew ujawniają przy jedzeniu, piciu, handlowej rozmowie z Cziczikowem tylko te cechy psychiczne i te przeżycia, które dostrzeże każdy bystry obserwator. Świeżość, żywość i prawda ich postaci wynika nie z wiedzy o ich „strukturze psychicznej", lub ilości dostrzeżonych potajemnych przeżyć i wzruszeń, lecz z bezpośredniości obcowania z nimi. Owa bezpośredniość jest niewątpliwie rezultatem metody charakteryzacji. Postacie mówią, działają i są „obgadywane" — to wszystko. Autor obawia się zdradzić, iż wie o nich coś więcej niż obojętny obserwator.

Wynikałoby stąd może i to, że jeszcze jednym warunkiem ograniczającym swobodę autora we wnikaniu w tajnie psychiki jest metoda charakteryzacji. Dlatego w powieści psychologicznej autor najczęściej jest „wszechwiedzącym" opowiadaczem, który śmiało wgląda w najtajniejsze poruszenia serca i najskrytsze myśli. Niewątpliwie bowiem do innego rodzaju „odkryć" psychologicznych prowadzi „przedstawianie" postaci w sposób dramatyczny — do innego opowiadanie o jej przeżyciach. Jeszcze jedno zróżnicowanie wprowadza stosunek autora do postaci. Skoro ograniczy się on do obiektywnego opisu znanych tylko jemu faktów — interpretacja ich pozostaje zadaniem czytelnika. Wówczas zależnie od stanu swej intuicji i wiedzy psychologicznej czytelnik określa postać w ten czy w inny sposób i łatwiej wytwarza samodzielny uczuciowy stosunek do niej. Kiedy zaś autor, pozwalając sobie na bezpośredni kontakt z czytelnikiem — co uważamy dziś za wzruszająco miłą staroświecczyznę — opowiada o swoim stosunku do postaci, wyjaśnia jej postępki, podsuwa tłumaczenie przeżyć i chwali je lub potępia, wówczas ogranicza tym samym możliwości naszych interpretacji i stwarza postacie bardziej skostniałe i skończone w swych formach.

*

Tak więc możliwość pogłębiania psychologicznego postaci została uzależniona co najmniej od dwóch czynników — roli postaci w utworze

i charakteru powieści. Wysunęła się poza tym jeszcze potrzeba zróżnicowania rodzajów ujęcia psychologicznego, zależnego nie od wiedzy, intuicji i talentu autora, lecz od jego techniki pisarskiej. Takich najbardziej typowych sposobów ujęcia warunkujących jakość pogłębienia psychologicznego zarysowało się trzy: przedstawienie postaci za pomocą metody bezpośredniej, opowiadanie obiektywne o postaci i subiektywne ujęcie autora-opowiadacza.

Kazimierz Budzyk

KILKA UWAG W SPRAWIE NEOLOGIZMÓW W LITERATURZE

Wszelkie badania językoznawcze rozpoczyna się zwykle od zbierania materiałów, od gromadzenia pewnego typu faktów językowych, dobieranych z punktu widzenia celu, jaki aktualnie danym badaniom przyświeca. Metoda to wypróbowana i bodaj jedyna, boć przecie wszelkie wypowiedzi ogólne pozbawione owego podłoża faktów prawie zawsze są lawirowaniem w próżni i do niczego w ostateczności nie prowadzą. Bywa jednak niekiedy, że przeszedłszy to nieodzowne i żmudne najczęściej stadium zbierania materiałów, nie zawsze a przynajmniej nie od razu potrafimy przejść do właściwej roboty naukowej. I zwykle nie dlatego tylko, że zebrany materiał okazał się mało mówiący, ale że nie wiemy, co z tym materiałem zrobić, jak go właściwie zużytkować. Zjawisko to można obserwować zawsze, ilekroć dotychczasowa praktyka badawcza nie wyszła w danej dziedzinie poza wyławianie interesujących, często pasjonujących badacza ciekawostek, ilekroć nie zdołała jeszcze odpowiednio danego zagadnienia sproblematyzować. Czasami tak silnie działa fetyszyzm badań konkretnych, wypowiedzi dotyczących tylko i wyłącznie faktów, że pracowite i skądinąd pożyteczne zbieranie materiałów i wypisywanie na ich marginesie „interesujących" uwag traktuje się jako całkowite spełnienie zadań nauki, zapominając przy tym zupełnie, że jej celem jest właściwie nie kolekcjonowanie faktów, lecz ich poznanie i wyjaśnienie.

W zakresie pracy o neologizmach w twórczości literackiej za wcześnie jeszcze na to ostateczne stadium badawcze. Nie dlatego, rzecz jasna, że dotąd materiał nie zebrany (jest to bowiem sprawa nieomal techniczna) lecz właśnie dlatego, że nie wiadomo właściwie, na czym polega tu problem, w jakim kierunku ma zdążać wyjaśnianie tych specyficznych zjawisk językowych. Poniższe uwagi będą skromną i nieśmiałą próbą sproblematyzowania tych badań, a choć o samych faktach niewiele

8*

będziemy mówili, wszystko, co powiem pójdzie właśnie na i c h rachunek, służyć ma przede wszystkim tego rodzaju b a d a n i o m k o n-k r e t n y m.

Na pierwszy plan wysuwałoby się tutaj mimochodem wspomniane wyżej zagadnienie specyficzności tych faktów językowych, których badania takie dotyczą. Neologizmy w literaturze nie są bowiem czymś identycznym z neologizmami, jakie spotykamy w języku potocznym. Różnice, które dzielą język potoczny od języka utworów artystycznych, są z grubsza biorąc te same. Dotyczą zaś zarówno ich kształtu jak i znaczenia, nie mówiąc już o tym, że poza wszystkim wypływa tu problem ich funkcji artystycznej. Gdyby więc od tej strony do spraw tych podchodzić, należało by też dążyć do równie specyficznych sposobów badania, takich mianowicie, które by mogły uchwycić to, co jest swoiste dla tych zjawisk językowych. Było by jednak rzeczą dość ryzykowną wyciągać stąd wniosek o konieczności całkowitego zarzucenia metod ściśle językoznawczych, a to z dwu głównie względów: 1. neologizmy literatury należą mimo wszystko do ogólnej klasy zjawisk językowych, więc też językoznawcze sposoby badania już choćby tylko z tej racji będą coś miały tu do powiedzenia, a 2. rezygnowanie z metod lingwistyki było by w obecnej sytuacji niestety równoznaczne z porzuceniem gruntu naukowego na korzyść mętnych impresyj, jakie uprawia tzw. krytyk literacki a niejednokrotnie także i historyk literatury. Dlatego też i mowy być nawet nie może o całkowitym eliminowaniu z badań nad neologizmami w literaturze metod stosowanych w lingwistyce; można by co najwyżej dopełniać je i korygować w myśl zasad, jakie obowiązują w nauce o literaturze, do której przecież takie badania należą choćby tylko ze względu na swój przedmiot.

Obok konieczności korygowania metod lingwistycznych wypłynie tutaj także i zagadnienie wyboru. Bo sam postulat przejęcia tych metod do badań neologizmów w literaturze staje się od razu dosyć kłopotliwy, a to głównie dlatego, że w lingwistyce problem ten bywa najrozmaiciej stawiany i rozwiązywany. Wprawdzie wszyscy zgodzą się na to, że zagadnienie neologizmów należy w językoznawstwie rozpatrywać na płaszczyźnie słowotwórstwa i semantyki, ale gdy przyjdzie do szczegółów z miejsca powstaną rozbieżności. Będą one wypływać z rozmaitych poglądów na problem powstawania słowa i kształtowania się jego znaczenia. Z grubsza biorąc da się tu wyróżnić trzy teorie i trzy oparte na nich kierunki badawcze. Będą to: kierunek psychologiczny, socjologiczny i formalny. Nie będę się tutaj wdawać w szczegółowe ich rozpatrywanie, lecz tylko spróbuję określić, jak się na ich płaszczyźnie przedstawia zagadnienie słowotwórstwa i semantyki, by potem móc wybrać to, co się będzie najlepiej nadawać dla badań neologizmów w literaturze.

Wedle teorii psychologicznej słowo jest wyrazem pewnej treści psychicznej, a neologizm powstaje tylko i wyłącznie wtedy, gdy zaistnieje jakaś nowa treść psychiczna, niewyrażalna w aktualnie zastanym słownictwie. Tak byłoby ze słowotwórstwem. Jeśli chodzi o semantykę, kierunek ten chciałby rozpatrywać znaczenie słowa czy neologizmu na gruncie teorii asocjacyjnej, wedle której dany kompleks dźwiękowy znaczy tylko o tyle, o ile się kojarzy z pewnymi doświadczeniami i wrażeniami psychicznymi.

Zgoła inaczej podchodzi do tych spraw językoznawca socjolog. Dla niego słowo będzie rezultatem pewnych procesów poznawczych, odbywających się na gruncie historycznie uwarunkowanej świadomości. Takie czy inne znaczenie słowa będzie tu zależało od stopnia rozwoju świadomości, a w ostatecznej instancji od tego, co tę świadomość determinuje.

Obie te teorie: psychologiczna i socjologiczna mają jedną cechę wspólną. Obie mianowicie dla wyjaśnienia kształtu i znaczenia słowa odwołują się do rzeczywistości pozajęzykowej: psychicznej i socjalnej. W przeciwieństwie do nich ujęcie formalne nie chce wykraczać poza dziedzinę faktów językowych i chce uprawiać nie psychologię ani nie socjologię, lecz tylko lingwistykę. Najczęściej słowo bywa tu rozpatrywane jako wypadkowa pewnych oporów i analogij na gruncie ukształtowanego już systemu językowego, a jego znaczenie określa obowiązujące w tym systemie reguły słowotwórcze, więc w konsekwencji jego morfologiczna budowa.

Przy wyborze któregoś z tych trzech kierunków językoznawczych dla badań neologizmów w literaturze przyświecać musi wspomniane na wstępie zagadnienie specyficzności zarówno przedmiotu badania, jak badawczego celu. Z miejsca więc będzie tu faworyzowane to stanowisko, które kładzie największy nacisk na problemie kształtu, gdyż tylko tutaj da się uchwycić swoistości neologizmów literackich. Przyjdzie więc wybrać ujęcie formalne, ponieważ kształt jest tu zagadnieniem centralnym zarówno w dziedzinie słowotwórstwa jak i semantyki. W teorii psycho- i socjologicznej nie bada się właściwie kształtu; daje się tylko jego swoistą interpretację i to przez odniesienie go do zjawisk w stosunku do języka heteronomicznych. Natomiast współczesne badania literackie interesują się literaturą głównie jako wartością samoistną, którą warto jest poznać także i niezależnie od tego, jakie są jej koligacje z faktami psychicznymi czy socjalnymi.

Stanowisko to eliminując lingwistykę psychologiczną i socjologiczną z badań nad neologizmami w literaturze manifestuje swe negatywne tylko postulaty, nie określając bliżej, czego się pozytywnie od językoznawstwa formalnego spodziewa. I tu właśnie wypłynie zagadnienie

już nie doboru odpowiednich metod językoznawczych, ale ich korekty z punktu widzenia zasadniczych postulatów nauki o literaturze. Stosowane w dotychczasowych tego rodzaju pracach metody lingwistyczne potrafiły tylko wyodrębnić wśród neologizmów pewne określone typy słowotwórcze, poprzez które wcale nie można było dotrzeć do samego utworu, do jego struktury językowej. Tymczasem dla nauki o literaturze neologizmy same przez się są zupełnie nieważne, ważne jest tylko literackie dzieło sztuki, którego struktura językowa zależy m. in. także i od tego, czy i jakie w nim występują neologizmy. Strukturę zaś językową utworu badać można tylko przy równoczesnym uwzględnieniu kontekstu, z którego się zwykle te neologizmy zupełnie wyrywało. Popełniany najczęściej błąd polegał zatem na atomizowaniu językowej rzeczywistości utworu wedle schematu przejętego z zewnątrz, schematu, który z samym utworem nie ma nic zgoła wspólnego. W związku z tym pozostaje także i błąd drugi, który polega na fałszywym wyodrębnieniu przedmiotu badania, bo, jak to wyżej stwierdziłem, nie neologizmy interesują badacza literatury, ale sam utwór literacki i jego struktura językowa. Przy poprawnym wyodrębnieniu przedmiotu zagadnienie neologizmów w literaturze w jego postaci tradycyjnej staje się właściwie zagadnieniem pozornym i na gruncie nauki o literaturze nie da się nawet sensownie sformułować. Nie znaczy to oczywiście, żeby się miało ignorować te fakty językowe; tylko że staną się one cząstką problemu ogólniejszego, wejdą w skład szerszej grupy faktów jako jeden z czynników struktury językowej utworu. Badać zaś strukturę językową literackiego dzieła sztuki to tyle, co rozpatrywać go w kontekście tych systemów językowych, które w takich czy innych proporcjach zgodnie w nim współistnieją. Mogło by się na pozór wydawać, że sprawa neologizmów w literaturze przy takim sformułowaniu nigdy tu nie wypłynie. Mniemanie z gruntu błędne, bo neologizmy nie wyskakują spod pióra artysty jak Atena z głowy Zeusa, lecz pojawiają się na gruncie tego czy innego systemu, powstają przez odwołanie się do tej czy innej zastanej już rzeczywistości językowej. Samo zagadnienie pozostanie rzecz jasna niezmienne bez względu na to czy nowopowstałe neologizmy odwołują się do języka poetyckiego, archaicznego, do dialektu, czy też do innych jakichś form społecznego kontaktu językowego.

Zagadnienie neologizmów w literaturze stanie się więc cząstką problemu archaizowania, dialektyzowania i — jeśli tak można powiedzieć — poetyzowania języka literatury. Bo przeważnie te tylko systemy językowe działają zapładniająco na kształtowanie się neologizmów w literaturze. Język potoczny bierze w niej udział nie mniejszy, ale inna tam jego rola i dla powstawania neologizmów jest raczej obojętny. Wynika to z jego funkcji przede wszystkim komunikatywnej, która zawsze dążyć

tu będzie raczej do automatyzacji językowych środków wyrazu, niż do uniezwyklenia, które obserwujemy właśnie w języku poetyckim.

Sformułowany w ten sposób problem neologizmów w literaturze odnosi się nie tylko do zagadnień związanych z analizą językowej struktury literackiego dzieła sztuki, ale i do ogólniejszych rozważań typologicznych nad stylem pewnych okresów literackich. Suchy katalog neologizmów w stylu np. Młodej Polski nie przyczyniłby się w niczym do wyjaśnienia języka tej tak bardzo pod tym względem ciekawej epoki literatury. Natomiast podejście od strony wyżej wysuniętych problemów oświetliłoby nieco dynamikę artystycznej twórczości językowej tego okresu, który obok wprowadzonego jeszcze przez pozytywizm języka potocznego wprzągł w służbę literaturze także i język staropolski oraz najrozmaitsze dialekty. W postaci mniej lub więcej surowej korzystał z tych języków Sienkiewicz i Reymont — daleko idącej deformacji artystycznej poddawał je w swojej twórczości Żeromski i Orkan. *Trylogia* i *Wiatr od morza* oraz *Chłopi* i *Drzewiej* to jakby krańce dwu różnych metod w archaizowaniu i dialektyzowaniu języka literatury. Różnice polegają tu nie tylko na zupełnie odmiennej funkcji archaizmów i dialektyzmów, ale też — i to przede wszystkim — na ich swoistym kształcie, który do tych zastanych systemów językowych odwołuje się nie wprost, lecz poprzez nową, zdeformowaną artystycznie postać, właśnie poprzez neologizmy. Zagadnienie to należało by właściwie rozpatrywać na gruncie związków, jakie łączą zjawiska stylu z problemem rodzaju literackiego. Epickość *Trylogii* i *Chłopów* na pewno nie pozostała bez wpływu na językowo-stylistyczne środki wyrazu. To samo *Drzewiej* i *Wiatr od morza* — utwory realizujące genre od powieści bardzo już oddalony, poematy właściwie a nie relacja mniej lub więcej obiektywnego narratora. Tu może leży źródło „epickiej" więc zgodnej na ogół z rzeczywistością archaizacji i dialektyzacji języka *Trylogii* i *Chłopów* — stąd też wypływa przetapiająca ten surowy materiał poetycka stylizacja na język archaiczny i gwarę w *Wietrze od morza* i w *Drzewiej*.

Wnioski dla badań neologizmów w literaturze wypływające z powyższych uwag można by ująć w trzech następujących tezach:

1. neologizmy powstają zawsze na gruncie zastanych, takich czy innych systemów językowych;

2. zagadnienie neologizmów w jego dotychczasowych sformułowaniach jest w gruncie rzeczy zagadnieniem pozornym, gdyż w istocie mamy tu do czynienia z odpowiednio zdeformowanymi archaizmami, dialektyzmami itp.;

3. tzw. neologizmy w literaturze jako składniki zorganizowanej całości artystyczno-językowej należy badać z punktu widzenia struktury językowej utworu oraz typologii stylu danego okresu literackiego.

Irena Sławińska

WSPÓŁCZESNA WIEDZA O DRAMACIE.

Wiedzę o dramacie wzbogaciły znacznie ostatnie lata. Pewien okres czasu, poprzedzający ostatnie dziesięciolecie, przynosił z rzadka tylko jakieś obszerniejsze studium. Obecnie przyszła faza wzmożonej i wydajnej pracy.

Renesans dramaturgii zawdzięczamy przede wszystkim świetnemu znawcy dramatu, prof. Robertowi Petschowi, który stworzył właściwie ośrodek badań naukowych: z jego seminariów wyszła większość najnowszych studiów w tym zakresie.

Orientację wśród ogromnej ilości prac tego typu ułatwia znakomity artykuł sprawozdawczy tegoż prof. Petscha, drukowany w czasopiśmie „*Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft u. Geistesgeschichte*", 1936, H. 4, pt. „Drama u. Theater".

Sygnalizuje tam autor przede wszystkim upadek dawnej szkoły estetycznej, która usiłowała stworzyć kanony sztuki dramatycznej i na podstawie stałych założeń sformułować normy estetycznego wartościowania. Próby te zawiodły całkowicie.

Przekonano się, że nowy dramat, powstały w końcu XIX w. i później, nie daje się nagiąć do sztywnych kanonów freytagowskiej szkoły. Nowy dramat wymaga nowego aparatu estetycznego. Dotyczy to nie tylko terminologii, ale w pierwszym rzędzie ujęcia zasadniczych czynników dramatycznej konstrukcji. Pod tym bowiem względem zaszły zmiany najistotniejsze: przesunięto punkt ciężkości z akcji na momenty psychologiczne, wyrażone w dialogu. Przesunięcie tego rodzaju dokonało się już w okresie neoromantyzmu i już wówczas wywołało głosy krytyczne o nową teorię dramatu. Spośród krytyków tego okresu wymienić należy przede wszystkim Scholza i Paul Ernsta. Obaj krytycy różnią się w szczegółach, łączy ich natomiast charakterystyczne dla epoki postawienie konfliktu psychologicznego w centrum dramatu.

Pod sztandarem psychologizmu stoją też teoretycy tragedii i komedii — Volkelt i Lipps. W tragedii i komedii akcentują oni najbardziej zasadniczy rdzeń przeżycia estetycznego. Jakość tego przeżycia decyduje o gatunku dramatycznym. Ewolucja teorii dramatu prowadzi od szkoły normatywnej poprzez psychologiczną ku nowemu kierunkowi, który reprezentuje dramaturgia współczesna. Ogólnie można by określić tendencję obecną jako dążenie do szczegółowej i bezstronnej analizy czynników budowy dramatycznej. Metoda czysto opisowa odrzuca wszelkie aprioryczne założenia w myśl zasady, że dzieło literackie jest pewnym skończonym, niepowtarzalnym zjawiskiem i wymaga w każdym wypadku odrębnego traktowania.

Spośród różnorodnych składników dramatu na reprezentatywne miejsce wysunięto język utworu jako najważniejszy element, organizujący całość. Bardzo wielu badaczy współczesnych podziela pogląd, że w języku tkwi zasadnicza różnica między dramatem a każdą inną formą poezji; studia nad językiem utworów dramatycznych pozwolą sprecyzować istotę dramatyczności, pojęcia, którym szermowano swobodnie i dość nieodpowiedzialnie. —

Kwestią języka w dramacie zajęli się szczególnie: Petsch, Soltan i Flemming. Soltan (*Die Sprache im Drama*, Berlin 1933) zaczyna swoją pracę od rozdziału pod bardzo charakterystycznym tytułem: *Sprachdramatische Situation*, która wydaje mu się punktem wyjścia do dramatu. W dalszym ciągu analizuje autor różne formy kompozycji językowej w dramacie, a więc monolog, tekst poboczny, wreszcie wiersz.

Flemming (*Epik u. Dramatik*, Karlsruhe 1925) stawia tezę w sposób zupełnie zdecydowany: *Język artystyczny jako źródło epiki i dramatu* (tytuł jednego z rozdziałów). Obaj autorzy wiążą różne formy językowej kompozycji z sytuacją dramatyczną, na którą silny akcent kładzie zwłaszcza Flemming. Znamienne, że obaj na przekór dawnym

normatywnym teoriom dopuszczają w utworze dramatycznym zarówno monolog jak i wiersz, które to formy naturalizm wykreślił zupełnie z dramatu. Jakość dialogu wyprowadzają obaj z założeń autora: na tej podstawie można wyróżnić czysto dialektyczną rozmowę od praktycznego dialogu o doraźnych celach dramatycznych.

Uświadomienie pierwszorzędnej roli języka w dramacie dało impuls do dalszych, bardziej szczegółowych studiów w tym zakresie. Następna faza to opracowanie poszczególnych form kompozycyjnych języka i ich możliwości w dramacie. Zainteresowanie krytyków wzbudziła przede wszystkim sentencja i opowiadanie, a więc formy zasadniczo innorodne, nie związane z dramatem tak ściśle, jak np. dialog. Na uwagę zasługują pod tym względem dwie prace: Wanda Jahn: *Wesen u. Formen des Berichts im Drama, veranschaulicht an Beispielen aus Schillers Dramen*, Berlin 1931 oraz Niemeyer: *Die Sentenz als poetische Ausdrucksform, vorzüglich im dramatischen Stil*, Germanische Studien, H. 146, Berlin 1934.

Zauważono powszechnie, że „Bericht" w dramacie jest nieodzownym czynnikiem: chodzi tylko o sprecyzowanie, jakie może on przybierać formy i funkcje. Drugi temat (sentencja i różne pokrewne formy) stał się także przedmiotem licznych opracowań. Oprócz Niemeyer'a można tu wymienić cały szereg studiów, traktujących o tzw. „prostych formach" (Einfache Formen) a więc A. Jolles: „*Einfache Formen*", Halle 1930 i R. Petsch: *Die Lehre von den einfachen Formen*, Deutsche Vrtjschrift für Literaturwissenschaft u. Geistesgeschichte 1932. Wszystkie te prace idą w jednym kierunku: analizują środki ekspresji językowej w dramacie.

Do tego zagadnienia ciekawym przyczynkiem jest też studium Vinogradova: *Język artystycznego utworu literackiego, Z zagadnień stylistyki* Warszawa, Archiwum Tłumaczeń Koła Solonistów S. U. J. P., gdzie autor wyróżnia różne warstwy językowe utworu literackiėgo. Dla badań w dziedzinie dramatu najbardziej zasadniczy wydaje mi się przeprowadzony tam podział na formy monologiczne i dialogowe. Na pozór schematyczne uogólnienie okazuje się bardzo przydatne przy praktycznej analizie.

Obok języka zainteresowały badaczy dwa podstawowe czynniki struktury dramatycznej: czas i miejsce. Pierwsze zagadnienie stało się przedmiotem bardzo obszernej pracy Junghausa: *Zeit im Drama*, Berlin 1931. Autor, analizując kolejno dialog, akcję, motyw w dramacie i poezji epickiej, dochodzi do wniosku, że najbardziej zasadniczo różni dramat od poezji ujęcie czasu. Oddziela ono w ogóle utwory przeznaczone do czytania od utworów scenicznych. Czas dramatu trzeba — zdaniem Junghausa — badać w kilku przekrojach. Autor rozróżnia 1) Zeiterstreckung, rzeczywisty wymiar czasu w dramacie od 2) abstrakcyjnego czasu tzn. już kompozycyjnie opracowanego, przezwyciężonego i wreszcie 3) Dauer = psychologiczny efekt trwania. Teoria czasu w opracowaniu Junghausa wydaje się bardzo przekonywująca i na poważnych przesłankach oparta. Czekamy teraz na próbę jej zastosowania w konkretnym materiale literackim. Podobnie jak czasem dramatu zajęto się także szczegółowo zagadnieniem miejsca, które wysunął na pierwszy plan A. Perger w swojej znanej książce pt. *Einortsdrama u. Bewegungsdrama*, Brünn 1929. Sam tytuł pracy dostatecznie charakteryzuje koncepcję autora: wysuwa on na pierwszy plan miejsce dramatu, dowodząc że np. jedność miejsca pociąga za sobą ważne konsekwencje, stawia w centrum utworu bohatera i jego emocje, podczas gdy w Bewegungsdrama ośrodkiem sztuki staje się akcja, działanie, które dopiero pośrednio odsłania przeżycia postaci. Problem miejsca oczywiście opracowywano ze względu na sceniczną realizację dramatu. I tak bardzo podstawowe znaczenie przypisuje np. Zabeudowski Nina kameralnej czy też „krajobrazowej" dekoracji. Jest to kwestia iluzji dramatycznej, którą różne szkoły rozwiązywały w różny sposób.

Np. z naturalizmem wiąże się zawsze scena kameralna, zamknięta, gdyż taka scena odpowiadała najbardziej dążeniom do iluzjonizmu. Obok tego mówi także autor-

ka o Nebenraum, miejscach tylko wspomnianych w dialogu, przypisując im dużą rolę: rozszerzają one wymiar przestrzenny dramatu. Bardzo interesujące są też spostrzeżenia autorki dotyczące pauz scenicznych, opuszczania sceny, tj. momentów, kiedy pusta scena ma działać na widownię samym swoim wyglądem i nastrojem.

Wszystkie wymienione wyżej prace noszą ten sam charakter: studiów analitycznych poświęconych poszczególnym czynnikom struktury dramatycznej. Dlatego też objęłam je wspólnym mianem „Szkoły R. Petscha", jakkolwiek niektóre z tych prac powstały zupełnie niezależnie od inspiracji świetnego znawcy dramatu.

W innym kierunku idą znane mi prace rosyjskie i angielskie. Usiłują one raczej stwarzać syntezy, budować całą dramaturgię, jak np. na bardzo szeroką skalę zakrojona praca Volkenštejna *Dramaturgia*, Moskwa 1929 Izdat. „Federacja". Praca zawiera uwagi bardzo interesujące, zwłaszcza rozróżnienia, dotyczące języka i jego postaci (cały rozdział pt. „*Konstrukcja dramatycznej repliki*" analizuje różne elementy retoryki dramatycznej, jako to: lirykę, epikę i dialektykę). Całość jednak budzi poważne zastrzeżenia, gdyż śmiałe syntezy autora zdają się opierać na zbyt kruchych podstawach. Właściwszą linię — moim zdaniem — odnaleźli badacze niemieccy pod egidą Petscha, przygotowując drogą analitycznych studiów materiał do przyszłej syntezy.

Spośród prac rosyjskich na pochlebną ocenę zasługuje studium Bałuchatego *Problemy dramatičeskawo analiza* (Czechow) Academia — Leningrad 1927. Praca ta ma dużą wartość praktyczną, gdyż stanowi przykładowe studium analityczne o dramacie. Autorowi także chodzi przede wszystkim o problemy teoretyczne, które rozwiązuje jednak na materiale konkretnym.

Za bardzo wartościową pozycję w omawianej dziedzinie uważam angielską pracę Hugh Sykes Davies: *Realism in the drama*, Cambridge 1934. Autor dotknął tu bardzo trudnego zagadnienia (realizmu) i postawił je w sposób bodaj czy nie jedynie słuszny — historyczno-literacki. Realizm jako pewien stały postulat estetyczny zmieniał swe oblicze równolegle z ewolucją literacką. Toteż trzeba dziś uwzględnić tę wieloznaczność terminu i jego liczne przekroje.

Na tle żywego ruchu badawczego za granicą, a szczególniej w Niemczech, tym bardziej uderza zupełny zastój pod tym względem u nas. Poza paru pozycjami (Życzyński, Bytkowski, Chrzanowski) ostatnie lata nie przyniosły żadnych prac historyczno-literackich ani teoretycznych. Zwłaszcza teoria dramatu leży zupełnie odłogiem. Warto by zająć się tą dziedziną.

OCENY I SPRAWOZDANIA

A) WZNOWIENIA

NOWA POZYCJA LITERATURY STAROPOLSKIEJ [1])

Nieustająca praca erudytów, wydających, bądź z rękopisów, bądź z rzadkich druków coraz to inne dzieła dawnych pisarzy polskich, nieprędko będzie zakończona, jeśli nawet teoretycznie nie jest ona „nieskończona". Wiemy o pochowanych w zbiorach publicznych i prywatnych rękopisach znakomitych często autorów, i to nie tylko klasycznie „rękopiśmiennego" XVII w., nie tylko swawolnych „igraszek wierszopiskich" poetów stanisławowskich (którym by już czas było wobec zmiany pojęć o konwencjach „przyzwoitości"

---

1) Na życzenie autora drukujemy w starej ortografii.

udzielić rozgrzeszenia i, prawa publiczności"), ale i bliższych nam, zdawałoby, się niezaprzeczonego i wielostronnego znaczenia pisarzy jak Niemcewicz; pole kultury polskiej, wypalane wciąż nowymi w ciągu wieków pożogami dziejowemi zasiane jest też wspomnieniami o istniejących niegdyś, dziś zaginionych książkach; niekiedy, wielkim cudem, odnajdują się one w jakiejś bibliotece, czasem zagranicznej, w jedynym egzemplarzu, który, przypadkowo odnaleziony przez skrzętnego szperacza, też powinien być „powielony" choćby dla asekuracji przeciw nowej klęsce zniszczenia. Nie każda jednak taka edycja musi wzbogacić nasze wyobrażenia o charakterze i istotnych wartościach literatury swego czasu: poznamy być może jeszcze jedno dzieło pisarza, którego już cenimy na podstawie innych utworów; jeszcze jeden przykład szeroko uprawionego gatunku literackiego: słowem, będzie to ilościowe raczej niż jakościowe wzbogacenie piśmiennictwa naszego. Dość rzadkie mogą być tylko wypadki ujawnienia nieznanego arcydzieła albo utworu nieoczekiwanego na tle swoich czasów, świadczącego o uprawie zupełnie zdawało się zaniedbanego wówczas rodzaju lub stylu twórczości. Dopiero takie odkrycie zwraca uwagę szerszych, poza szczupłym gronem erudytów, kół miłośników literatury, rozsadza dotychczasowe szablony dziejów piśmiennictwa i utrwala się w nim na wybitnem miejscu, jak się to stało z *Pamiętnikami* P a s k a i z *Wojną Chocimską* W. P o t o c k i e g o; dopiero wówczas możemy mówić o nowej „pozycji" w historii dawnej literatury. Taką pozycją jest niewątpliwie świeżo wydana *Morska Nawigacja do Lubeka* [1]) na tle bogatej przecież poezji epickiej naszego XVII w.

Bogactwo to jest raczej ilościowe. Że zaś właśnie wielkie liczby pozwalają wyprowadzać prawa, więc na podstawie tego, cośmy dotychczas znali, trudno się było spodziewać wyjścia poza ustalone już u nas w XVII w. typy epiki, a mianowicie, pomijając przekłady i parafrazy znakomitych dzieł obcych, typ kroniki wierszowanej, wyjątkowo skontaminowanej z naśladownictwem T a s s a *(Oblężenie Jasnej Góry)*, oraz typ sielanki wchłaniającej to tę to inną stronę rzeczywistości polskiej, niekiedy politycznych wypadków, jak u B. Zimorowicza.

Wyjątkowość na tem tle poematu Borzymowskiego dostrzegł i podkreślił w obszernym wstępie jego dzisiejszy wydawca, dziś najlepszy znawca baroku polskiego; nie zaprzecza jej, polemizujący jak zwykle, tym razem właśnie z wydawcą, pierwszy jej przed 40 laty nowożytny czytelnik, największy erudyta i eksplorator literatury staropolskiej, A l e k s a n d e r B r ü c k n e r, Samym tytułem, niezbyt właściwym, swego artykułu *(Wiad. Lit.* nr 748) *Mistyfikacja literacka* (gdyż podsuwa czytelnikowi myśl o czyjemś, przedewszystkiem wydawcy, fałszerstwie) nestor slawistyki polskiej podkreśla cechę poematu odróżniającą go od tylu innych owoczesnych utworów, noszących w nagłówku wskazówkę, że są diariuszem, relacją autentycznych zdarzeń, najczęściej jakichś niedawnych wypadków historycznych, często właśnie jakiejś podróży *(Droga do Szwecji* Z b y l i t o w s k i e g o, *Przeważna Legacja* T w a r d o w s k i e g o). W przeciwstawieniu do tego Brückner tryumfująco wykrywa w *Morskiej Nawigacji do Lubeka* fikcję literacką. Ależ my, dzisiejsi czytelnicy, właśnie z tego się cieszymy, nie „mimo zmyślonej fabuły" lecz dlatego, że mamy do czynienia ze zmyśleniem, z dziełem poety w zamyśle samym i kompozycji, nie tylko w stylu. Wie o tem zresztą wydawca, podkreśla jako cechę wyjątkową na tle ówczesnej epoki i w sumiennym a wszechstronnym, może tylko nieco zbyt zwięzłym jak na mnogość poruszonej materii, wstępie wykazuje sprzeczności uniemożliwiające wzięcie za dobrą monetę wszystkiego, co nam autor jako autentyczne przygody, umieszczone w ściśle datowanym czasie historycznym, podaje; ukazuje też,

---

[1]) M a r c i n B o r z y m o w s k i: *Morska nawigacja do Lubeka*, z pierwodruku 1662 r. wydał Roman Polak, Gdańsk, Tow. Przyjaciół Nauki i Sztuki w Gdańsku 1938 r.; str. XXXIV i 196.

we wstępie i przypisach (niestety też zbyt skąpych i niewygodnie, w końcu książki umieszczonych) źródła czysto literackich elementów zawartości; pod tym względem więc nie różni się z Brucknerem. Nie zaprzecza i ten ostatni „autentyzmowi" niektórych elementów, np. samej podróży morskiej, rzeczywiście odbytej. Istotnie morze i okręt zna Borzymowski niewątpliwie z autopsji; i choć badacz przeszłości żeglarskiej Polski nie znajdzie tu zbyt dużo wiedzy fachowej ani nie wzbogaci terminologii jakiemiś nieznanemi słowami technicznemi, to z punktu widzenia wartości literackiej, artystycznej oryginalności dzieła nie obojętne będą mu te ustępy, gdzie autor swemi słowami, własnemi porównaniami a nie szablonami klasycznej opisowości, obrazowo i wiernie odda własne wrażenia i dojrzenia. Oto np. żegluga przy pomyślnym wietrze: „Rozpiąwszy żagle na masztach wesoło, sami na wierzchu zasiedliśmy koło" śpiewając psalmy (obyczaj na okręcie niemieckim panuje protestancki i autor nasz w referowaniu bez cienia dezaprobaty tych właśnie protestanckich zwyczajów i obrzędów ukazuje niespodziewaną w Polsce jego czasów tolerancję), a okręt leciał zarównie z wiatrami

Ścinając wały przed sobą piersiami,
Tak iż z nich *piana jako sól wstawała*
A *od staby* się *jak piasek sypała.*
Styrnik roztropny, *kompasa pilnował*
Jak ma sterować — *w nim się przypatrował.*
Żeby nie zbłądzić z prostej drogi kędy.
Pilnie uważał i poglądał wszędy.
Bosmani zasię i majtkowie mali
Sznury do rejów przypięte trzymali.
Dlatego, aby żaglów naciągali
A po dobrym je wietrze obracali.
Z czego nam *sporsza* jeszcze nastawała
Droga...
Dwadzieścia i trzy — od nieszpornej chwili
Mało i czwartej umknęło się mili —

Trafność podkreślonych przeze mnie porównań, rzeczowość i życiowość szczegółów (gdzie indziej znajdziemy liczbowe dane co do ilości „nauklerów") — tak autor nazywa pasażerów — Niemców i Polaków, wsiadających na okręt, jak i tych, którzy wyładowują w połowie drogi zrażeni poznanemi niebezpieczeństwami żeglugi; sprawy aprowidowania okrętu — żywność każdy z pasażerów miał własną) wszystko to wskazuje, że nie mamy do czynienia z gotowymi formułkami literackimi lecz z przetworzeniem własnych doświadczeń. Zgadza się zresztą i Brückner, że „nie zmyślił Mazur samej nawigacji (I że pierwszy) i jedyny przed Konopnicką z samem morzem rozprawiał a tryb morski... wymownie opiewał". Mamy więc wyjątkowość, na polskie warunki wciągniętej w obręb poezji rzeczywistości. To jednak przypadek i nie on decyduje o wartości literackiej poematu. Gdyby Borzymowski nie wyjeżdżał na morze, nie był pierwszym na serio polskim marynistą, zawszeby znalazł w danej mu w doświadczeniu rzeczywistości sprawy godne utrwalenia w słowie kształtem artystycznym i tak, w tej postaci, jak były przez niego ujrzane, konkretnie i wiernie, nie tak jak podpowiadają gotowe formułki literackie. Był to bowiem realista, pisarz, który znajdował upodobanie w utrwalaniu w słowie nieustannie odpływającego, przeszłość świata w jego „całkości". Stąd nie pomijanie spraw i rzeczy powszednich (warunki snu, jadła itd.); stąd, naprzykład opis zawodów konnych częstych, choć nie posiadających stałych form organizacyjnych, tylko improwizowanych przez dobry humor i ambicję właścicieli lotnych rumaków, opis, jak mi się zdaje, jedyny w literaturze staropolskiej. I niechby jak chcąc pewne filiacje

tego ustępu zostały stwierdzone z *Eneidy* — niewątpliwe rysy autentyku, samodzielnej obserwacji autora rzucają się w oczy: zakładająca się, lekko podchmielona po bankiecie młodzież, konie scharakteryzowane w ich wyglądzie, właściwościach rasowych, ruchu, sposób prowadzenia koni w wyścigu. Nawet pomijając już te unikaty, ileż żywości mają, te wszak doń rozpowszechnione jako temat w literaturze staropolskiej, opisy wjazdów uroczystych, przyjęć, ceremoniału poselskiego: i tu autor nie zapomina o konkretach choćby krótko (synowiec magnata w stroju francuskim, przemawia ktoś—to wiemy czy po łacinie, po włosku, czy francusku) wystarczająco do naszkicowania obrazu, a przy tem słowy zwięzłemi, jasnemi, bez zawiłości retorycznej składni, co w prozie ówczesnej szerzyło się za przykładem łacińskim a w języku poetyckim dodatkowo jeszcze pod naporem trudności dostosowania mowy do metrum. A ponieważ w dodatku autor w przeciwstawieniu do takiego np. Potockiego nie sadzi się na wyszukane rymy, przeciwnie, jak mało gdzie w ówczesnej poezji, zadawalnia się rymem przybliżonym, którego nieścisłości żadnemi dialektycznemi właściwościami wymowy nie ma co próbować tłumaczyć: teraz — uraz, Białoskorski — pruski, mrowki — pagorki, tam gdzie odstępuje od najpowszechniej używanego rymu gramatycznego, więc wiersz toczy mu się łatwo i gładko, łatwiejszy dla dzisiejszego czytelnika też swym naturalnym tokiem mowy od wielu swych, nawet pierwszorzędnych, współcześników: prawdziwa to dzisiaj „książka do czytania".

I czytania warta. Nie tylko dla wyżej już wspomnianych zalet realizmu, które ujawniają się w obrazach niedostrzeżonej przez innych stron rodzimej rzeczywistości, gdzie indziej górując bezpośredniością nad refleksami rodzimości zamaskowanej szatą antyczną (jak w *Odprawie posłów greckich* lub *Argenidzie)*. Nie tylko dla tego, że z równem poczuciem prawdy maluje świat zachodnio europejski, niemiecko-mieszczański, tak jak odbił się w oczach Mazura, wyższego przecież nad otoczenie tolerancją wyznaniową, która strzeże wierzącego wszakże katolika przed wszelką pokusą prześmiewania cudzej wiary, owszem nakazuje z poszanowaniem mówić wielokrotnie o obrzędach innowierczych i pięknie streścić kazanie pogrzebowe „predykanta uczonego", co:

...wszystkie okiem ogarnąwszy strony,
Począł rzecz prawić o wielkiej radości
O chwale niebios i o szczęśliwości
Mieszkańców świętych, których przez krew swoją
Bóg zaprowadził w niebieskie pokoje.
— — — — — — — — — — —
Na ten kształt kazał łagodnemi słowy
A gdy uczynił koniec swojej mowy
Znowu się ludzie w kościele ozwali
I coś według swej wiary zaśpiewali.
Mąż przecie płakał: zawsze serce jego
Bolało straty przyjaciela swego.
Co raz ocierał twarz i oczy obie
Stojąc nieborak przy otwartym grobie.
A w tem kiedy już Fruzynę kładziono
I ostatni raz w dzwony uderzono
Co w tobie za myśl? co za serce było?
Tylko ten komu z przyjacielem miło,
Rozumieć może jak żal, gdy na wieki,
Piaskiem zasypią małżonce powieki.

Nie powstrzymałem się od przedłużenia cytatu, pełnego szlachetnego sentymentu, szlachetnej prostoty ekspresji. Jest on tem charakterystyczny dla Borzymowskiego; nawiasem mówiąc, nie łatwo pogodzić z tą szlachetnością choć łatwo wytłumaczyć naiwnością, jego stosunek do przekupstwa. Oto „Marynarz" (kapitan okrętu) postać dodatnia, porte-parole autora w poważnych momentach akcji; jako surowy moralista przemawia i też działa, odkrywszy uwodziciela na swym okręcie; nie mogą go przebłagać ani sam winowajca ani instacje współpasażerów: odda go zakutego katu w Lubece. Dopiero gdy za radą współczujących, Arnolf zaopatruje posłów w 50 czerwonych złotych i pendent wzorzysty ze szpadą, w ten sposób „kajdany przeciął złotem i żelazem". Marynarz w pięknej nowej perorze oznajmia mu o zmianie decyzji („ależ już widzę... że nieba sprzyjają życiu twojemu" — to niby za 50 dukatów): „otoć przywracam żywot litościwie", i żąda tylko wzięcia ślubu z uwiedzioną; winowajca „upadł pod nogi Marynarza cnego". Autor nie przestaje więc aprobować moralisty, nauczony widać w ojczyźnie przykładem statystów z rzymską cnotą w gębie a nienasyconą chciwością w sercu, łapczywych na starostwa, na krwawicę poddanych, zrywających sejmy za kubany magnatów i obcych potencyj.

Zamykając ten przydługi nawias i wracając do wartości artystycznych poematu, niepoślednie wśród nich miejsce wyznaczyć należy temu, co Brückner wytyka jako „mistyfikację", tj. pierwiastkowi fikcji, nieodłącznemu od typowego „dzieła literackiego" w ujęciu prof. Kridla. Fikcją jest tu nie tylko miasto Stokhop, wyspa szczęśliwości i cnoty, coś pośredniego między fantastycznemi księstwami romansów rycerskich (mamy takie w ich parodii — Don Kiszocie) a utopjami XVIII-wiecznemi, bliższe zresztą o wiele pierwszym; nie tylko wstawki nowelistyczne, ale sposób przedstawienia zdarzeń rzeczywistych (np. ścięcie Karola I Stuarta w formie serii malowideł), wreszcie sposób powiązania epizodów, wstawek nowelistycznych i relacji o najważniejszych aktualnościach w ramach jednej kompozycji, bardziej kunsztownej w istocie, niż się na pierwszy rzut oka wydaje. Brückner np. słusznie podkreśla sposób fragmentarycznego wyłożenia dziejów wojny kozackiej, tak, by przemilczeć najgorsze hańby i klęski. Już z tego widać, że jest to dzieło nie byle jakiego i prawdziwego literata, jakich wśród tłumów piszących w XVII w. nie mieliśmy tak wielu. I z tego względu udostępniony nam utwór jest nie byle jaką „pozycją" dawnej literatury.

Karol W. Zawodziński.

B). PRZĘGLĄD LIRYKI

K. I. Gałczyński
Utwory poetyckie
Warszawa, 1937. *Prosto z mostu*, str. 214

Utwory poetyckie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego to coś bez porównania większej wagi, niż jeszcze jeden „tomik" poezji. Tomików Gałczyński nie wydawał. Dopiero ten wielki (jak na publikację poetycką) tom utworów jego pozwala zaznajomić się z twórczością świetnego poety, kreśli całokształt niezwykle interesującej jego sylwety artystycznej. Jeżeli weźmiemy pod uwagę, że tom ten reprezentuje dorobek przeszło piętnastu lat (z nielicznymi wyjątkami, do których należy, w pierwszym rzędzie, pamiętny dla radiosłuchaczy, kapitalny *Bal zakochanych*), uznać musimy w *Utworach* prawdziwe opus poetyckie.

Rodzajowo twórczość Gałczyńskiego zaliczyć należy w całości do liryki. Mieści się w niej bez reszty „atmosfera", żywioł jego poezji. Gałczyński jest bezsprzecznie jednym z najwybitniejszych we współczesnej poezji polskiej, reprezentantem tego „gatunku" poetyckiego.

Rdzenny, integralny liryzm poety komplikuje formalnie i uzupełnia częsta nuta rozbrajającej groteski, przechodzącej miejscami w ostrą, celnie mierzącą satyrę. Z tego być może wypływa zdecydowanie błędne mniemanie szerszych kół czytelników, widzących w Gałczyńskim w pierwszym rzędzie, lub nawet wyłącznie, satyryka.

Uderzającą cechę twórczości poety, stanowi pozorne „rozdwojenie", w gruncie rzeczy będące koniecznym warunkiem każdej niepowszedniej twórczości. Szerzej znane jest poetyckie „rozwichrzenie" Gałczyńskiego, mało kto jednak zauważył, że fundowane jest ono na pokładzie wielkiej jego, wrodzonej solidności, równie jak owo rozwichrzenie mocno założonej w psychice artysty.

Podejdźmy choćby do techniki poety, a zauważymy niewątpliwie wyjątkowy rygoryzm formalny jego wiersza, idący w parze z wielką na tym polu wynalazczością. Poezje Gałczyńskiego, od regularnych, wręcz klarownych dystychów *Admirała*, czy *Portretu Ojca Artysty*, poprzez najrozmaitsze rygory formalne, komplikacje o niezwykłej dozie wynalazczości, do rzuconego w pośpiechu, prawdziwego stenogramu natchnienia — *Balu Salomona*, ukazują nam wyjątkowe opanowanie techniki poetyckiej, którą artysta włada z ogromną łatwością, plastycznie, z tą zaskakującą wprost rutyną, nie tracącą nic z niezbędnej świeżości, rutyną nigdy nie przechodzącą w zrutynienie. To samo da się powiedzieć o instrumentacji wiersza, celowo wykorzystującej najszersze skale rymu, czy asonansu, przez liczne aliteracje, potęgującej niezwykłą jego, przyrodzoną muzyczność.

Podobnie metafora Gałczyńskiego, swą nowoczesnością, rozpiętością i ekspresją bije zdecydowanie metaforę wielu przedstawicieli „nowej liryki", jednocześnie będąc organiczną częścią utworu, wzbierając soczystą pełnią swego artystycznego „życia", wynalazczej świeżości.

I jeżeli teraz, drogą od formy „zewnętrznej" twórczości poety, dojdziemy do elementów jej formy „wewnętrznej", ujrzymy w nich tę samą solidność, manifestującą się przede wszystkim tym, że elementy te nie mają nic powierzchownego, nic ze spotykanej tak często tandetności „cienkiego okrycia", płaskości teatralnej dekoracji. Odnosi się to w pierwszym rzędzie do znanego zjawiska „egzotyczności" poety. Otóż egzotyzm ten jest wprawdzie coraz to inny zewnętrznie, wyrazem swym, ale podskórnie, istotnie pozostaje wciąż ten sam. Rozwichrzona wyobraźnia poety nieobliczalnymi rzutami skojarzeń szuka łapczywie „inności", cudowności i znajduje ją wszędzie, na każdym niemal kroku. Egzotyzm krajów dalekich równie silny jest dla niej i uroczny, jak egzotyzm ścian własnego mieszkania. Jest tym samym egzotyzmem, plastycznym, barwnym, nieuchwytnym, a jednocześnie dziwnie „solidnym" owym „trzecim wymiarem", tak sugestywnym, że chciałoby się w nim po prostu rękę zanurzyć.

I ta solidność artysty, idąca w parze z jego rozwichrzeniem, znakomicie uzupełniana ową prawdziwie poetycką konsystencją wyobraźni, korzeniami tkwiąca już w jego technice, przechodzi przez wszystkie warstwy i przekroje jego twórczości, stanowi tej twórczości stałe, masywne „tło", nadaje jej przedziwną patynę tradycji.

Nie znajdujemy bowiem w poezjach Gałczyńskiego nic z zewnątrz, nic przypadkowego, zapożyczonego. I w tym jest jego absolutna oryginalność, jego własność w najlepszym stylu. Jednocześnie poeta (to widać wyraźnie) psychiką swą włączony jest w wielki ciąg kultury łacińskiej. Tam, w szeroko pojętym humanizmie, źródło owej dogłębnej solidności jego, która jedynie właśnie uprawnia jego trwały, tak bardzo poetycki bunt i rozwichrzenie. „Wpływów" w poezji Gałczyńskiego tropić na próżno (oczywiście wpływów w powszechnie rozumianym znaczeniu). Genezy twórczości jego szukać należy przez utwory takie jak *Zaręczyny Johna Keatsa*, *Portret Panny Noel*, *Opis domu poety* — przypominający najpiękniejsze epistoły, i in., a znajdziemy iż „gałąź"

ta wyrasta z pnia szeroko pojętego humanizmu. Wpływ tego rodzaju, będąc sam przez się zrozumiały, więcej nawet — konieczny, tym samym przestaje być sobą, wpływem.

W tym psychicznym zrośnięciu z dorobkiem kultury humanistycznej tkwi też niejako legitymacja owej buntowniczej, głęboko wynalazczej satyry (*Skumbrie w tomacie* i in.), lub częściej rozbrajającej wprost nuty groteski, będącej niejako ową „drugą nicią", czy też stałą „równoległą" tej poezji. W oparciu o wspomniane, tak silnie fundowane wartości, groteska, czy też satyra Gałczyńskiego, niosąca, jak każda satyra, charakter swoistego osądu, nie tylko zyskuje prawo bytu w ogóle, ale również — drogą kontrastu — spotęgowanie dynamizmu swego, własnej ekspresji.

Nie jest możliwa, w krótszym stosunkowo omówieniu, dokładniejsza analiza bogatej i różnolitej skali artyzmu Gałczyńskiego. Chodziło nam jedynie o ujęcie podstawowych elementów, zasadniczych wiązań formalnych tej twórczości, zdecydowanie wybijającej się na czoło naszej współczesnej poezji lirycznej.

Marian Niżyński
Więcierz wieczorny
Warszawa, 1937. „Myśl Polska"

Cechę charakterystyczną twórczości Mariana Niżyńskiego stanowi niewątpliwie wrodzona jej, silnie podkreślona oryginalność, „własność" w najlepszym tego słowa znaczeniu. W okresie mnożenia się „wpływów" i „szkół", Niżyński należy bezsprzecznie do nielicznych poetów, szukających zdecydowanie własnych rozwiązań, własnego wyrazu. Wiersz jego przesycony jest intensywnym a oryginalnym liryzmem, niespokojnym, nerwowym, „rasowo" raczej intelektualnym. Liryzm to nie powierzchowny, „naskórkowy", a przenikliwy, godzący ostro w nerw czytelnika.

Trudno znaleźć formułę, określenie definiujące bez reszty ciekawą i różnolitą twórczość poety. Rozsadza ona ramy tzw. „czystego liryzmu", a to na skutek wybitnego w niej udziału intelektu, oraz poważnych „wylotów" metafizycznych. Z tym wszystkim nie jest ona jednak „poezją refleksyjną" w pełnym tego słowa znaczeniu. Waha się raczej gdzieś pośrodku między „liryzmem czystym" a „poezją refleksyjną" i dlatego jedynym, możliwie zbliżonym, wydaje mi się określenie „liryzm intelektualny", z tym zastrzeżeniem, że termin „intelektualny", na skutek wspomnianych „wylotów" metafizycznych jest znacznie pogłębiony, a nie oznacza wyłącznie funkcji rozsądkowych tylko.

Intelektualna „nerwowość" (w dodatnim znaczeniu) liryzmu Niżyńskiego manifestuje się formalnie w postaci pośpiesznego, niespokojnie, gorączkowo przykróconego rytmu jego wiersza. I ten nerwowy pośpiech, pośpiech nienasycenia formalnego, wyciska na twórczości Niżyńskiego drugie charakterystyczne znamię, przenika ją całą, występuje od razu na wszystkich jej formalnych przekrojach, jako podstawowy element, materiał budowlany tej poezji. Czy to będzie rytm wiersza, czy rytm następujących po sobie obrazów, nerwowy pośpiech wszędzie i w każdym momencie znajdzie swoją manifestację formalną.

Dlatego inna też jest i „własna" atmosfera poezji Niżyńskiego. Panuje w niej kompresja niezwykłej siły, „ciśnienie" psychiczne. „Powietrze" utworów tych przypomina czasami bryłę topionego szkła, tętniącą żarem, to znów skamieniałą w kosmicznym mrozie. Atmosfera to gniotąca, wibrująca skroplonym niepokojem, łapczywością przeskoków między skrajnościami, i to przeskoków nagłych, bez przejść. Atmosfera jakiegoś laboratorium, gorączkowo, zachłannie produkującego coraz to nowe wizje i gaszącego je natychmiast w pośpiechu nienasycenia form, w niepokoju naprężonych nerwów, strzelającym ostrymi zygzakami skojarzeń.

Ta „poezja nerwów" (w głębszym znaczeniu), tętniąca niespokojnym, śpiesznie przykróconym rytmem wiersza, nie znosi (konsekwentnie) formalnych przejść, półcieni,

czy półtonów. Wrzątek — mróz kosmiczny, hiperboliczny makro- czy mikrokosmos, wściekła, drgająca gama kolorów — oślepiająca biel, a nawet jeśli zdarzy się jakiś „liliowy półmrok“, to na moment i jedynie dla spotęgowania (formalnego), podkreślenia następującego skoku w rozżarte kontrasty.

Oto zasadnicze motywy formalne tej bardzo interesującej twórczości. Mnoży je, uzupełnia i komplikuje artystycznie silna domieszka groteski, ukrytej, „podskórnej“, pośredniej, groteski w wymiarze, jaka kryć się może nawet w grze o najwyższą stawkę, o siebie.

Z gorączkowym niepokojem nurza się poeta w rzeczywistości zewnętrznej, kojarzy obrazy ostre, jaskrawe, sugestywne, drgające skondensowanym do bólu życiem, mnoży je, sam się w nich pomnaża i odbity w nich powraca do siebie, do najbardziej własnej samotności. Demaskuje zewnętrzność jako (ostatecznie) rzutowanie własnej swej psychiki na jej ekran i ustawicznie odnajduje w niej samego siebie — wiązadło, całkowanie, jedyną „oś“ swych doznań i aktów twórczych. Czymże innym bowiem jest rzeczywista twórczość, jak nie samoujmowaniem się w hipostazach artystycznych?

I jeśli porównamy teraz neoklasycyzm, w którym niektórzy z najciekawszych poetów młodego pokolenia szukają wyjścia z obecnego impasu, z perspektywami wycechowanymi powyżej, przyznać musimy, że otwierają one zdecydowanie szersze horyzonty. Harmonia form klasycznych, obecnie, stanowić może tylko bazę chwilowego wypoczynku, „chwycenia oddechu“, nie ukaże natomiast nowych możliwości na dalszą metę. Przełom klasycyzm — romantyzm, przełom ogólnoświatopoglądowy, jest już za nami, i wszelkie próby powrotu byłyby zdecydowanym cofnięciem się. „Liryzm intelektualny“ Niżyńskiego jest jedną z udanych prób zdecydowanego przezwyciężenia impasu gniotącego gros współczesnej twórczości poetyckiej. Z tym wszystkim brakuje poezji tej czegoś, co kazałoby nam ją nazwać zdecydowanie romantyczną. Brak tu *kreacjonizmu romantycznego* i jego hipostazy artystycznej Człowieka — twórcy rzeczywistości i własnego losu. Poprzestanie na intelektualizmie, mimo, czy nawet wbrew wspomnianym „wylotom“ metafizycznym, powoduje poczucie rozdźwięku, niedomówienia, swoistego niewypełnienia. Pozostałe, nieliczne zresztą luki, w mocnym i „własnym“ tomie — nieistotne.

Mirosław Starost.

Maria Jasnorzewska (Pawlikowska)
Krystalizacje. (Wyd. J. Mortkowicza, Warszawa, 1937, str. 78).

Pamiętam z wydanej w zeszłym roku antologii fraszki świetny czterowiersz Pawlikowskiej o molach, co to zabawiały się przeglądaniem żurnalów, mrucząc sobie z cicha — „zobaczymy, co będziemy jeść tej zimy“. Fraszka ta z precyzją i bezwzględnością schematu analitycznego odsłania wszystkie niemal elementy sztuki poetyckiej autorki *Śpiącej załogi*, wydobywa poprzez uproszczenie zasadniczą dominantę tej stylizowanej liryki pretekstu.

Mole, po to tylko „uczłowieczone“ na chwilę, by móc potem przez kontrast silniej zarysować pozorny sens swojej egzystencji, polegający na jedzeniu naszych ubrań, są jedynie pretekstem do dowcipu. Ale pretekst staje się tu celem samym w sobie, zamyka, ogranicza i wyznacza wiersz. Dowcip to specjalnego gatunku, wynika ze spięcia metafor, więcej nawet, przemienia się sam w poetycką przenośnię, nabitą ładunkiem różnoimiennych pojęć. Nikt tak jak Pawlikowska nie sprawdza tezy Peipera o dowcipie, który jest tylko odwróconą metaforą. Powoje jak baletnice wspięte „sur les pointes“, fiołek nazwany słowikiem świata kwiatów — z dawniejszych tomików, czy „cegła w stanie nekrozy“ z *Krystalizacyj* — to metafory-dowcipy, czarujące „bon-mots“, splot dwóch różnych obserwacji łańcuchem nieoczekiwanych pokrewieństw. Dowcip tryska tutaj z zaskakujących zestawień, zaskakujących tym więcej, że oba człony porównania oparte są

na realistycznej obserwacji. Ale wiersz Pawlikowskiej w tym pełnym finezji spięciu widzeń wyczerpuje się całkowicie, podobnie jak dowcip gaśnie razem z ostatnią pointą, rozładowuje się poetycko.

Mole są fraszką, ale liryki *Krystalizacyj* ujawniają ten sam mechanizm. Wiersz *Psyche skrzydlata* posiada pełny wydźwięk liryczny, — realistyczną ważkę, porzucającą zeschłą larwę, obdarzy Pawlikowska uczuciem ludzkiej tęsknoty do wyzwolenia się z więzów doczesności, by móc potem zamknąć strofę wspaniałym f i n a l e — obrazem duszy, opuszczającej ciało. Efekt liryczny czy komiczny zdaje się być zależny jedynie od porządku elementów, rolę przenośni wyznacza kontekst.

Warto na jedną jeszcze zależność zwrócić uwagę. Nie ma dowcipu bez akcji, dowcip zawsze się „dzieje", jest zalążkiem dramatu. Wśród współczesnej liryki, w której przeważa opis, która unika akcji, wiersze Pawlikowskiej uderzają dramatycznością. Podobnie jak bajki Lafontaine'a, których urok artystyczny płynie z zastosowania chwytów komediowych (a nie jest wykluczone, że były one świadomą parodią ówczesnej komedii — do takich przynajmniej wniosków prowadzą ostatnie prace na ten temat), wiersze Pawlikowskiej są miniaturą dramatu. Biorę naumyślnie przykład najtrudniejszy, — szczątki akcji kryje nawet ów czterowiersz, będący cały tylko jednym porównaniem, o dniu, który po przejściowych falach niepogody tonie w chwili zachodu w różowości, „jak *Moment musical* Schuberta, kiedy się uśmiecha pod koniec".

Anegdotę, wyklętą przez nową szkołę poetycką, oczyszcza Pawlikowska z odium prozaickiego, buduje z niej swój dowcip-metaforę, dramatyzuje. Logika artystyczna jej utworów jest bezbłędna, irytująca niemal matematyczną ścisłością w wypunktowaniu efektów. Każdy wiersz Pawlikowskiej podporządkowany jest prowokowaniu ostatniej metafory.

Dramatyczność i zbieżność z dowcipem nie wyczerpują jednak całkowicie określenia specyficzności metaforyki, a właściwie poetyki (bo w tym wypadku pojęcia te są tożsame) Pawlikowskiej. Kiedy antyrealistyczna metafora awangardy przekształca konwencje widzenia przyrody, Pawlikowska poetyckie „udziwnienie" osiąga przez pogłębienie widzenia, przez zaostrzenie obserwacji, przez precyzję spojrzenia. Spór jej sprzed paru lat z uczonym entomologiem, pomijając jego oczywisty absurd, służyć nam może za trop. Zwycięstwo, które odniosła wtedy poetka nie było przypadkowe, jednym z chwytów poetyckich Pawlikowskiej jest właśnie przyrodnicza dokładność, niemal że mikroskopijne zbliżenie obserwacji, jak choćby w owej *Maskaradzie Phyllii* z ostatniego tomu.

Parę wierszy z *Krystalizacyj* dociera aż do granic obiektywizmu, ich poetycki rysunek przypomni nam chłodne mistrzostwo drzeworytów japońskich. Taką jest np. strofa o krążącej nad wodą rybitwie, — „która nagle, łup wziąwszy na cel — z najsrebrzystszym patosem samą siebie łamie, przeistacza się w szmatę a następnie w kamień i pionem spada", albo o bocianie, który leci do gniazda — „linią tak płynną, jakby kto smyczkiem zwolna przeciągał przez niebo". Wiersze te zdaje się wyznaczać kres gatunku poetyckiego, jaki uprawia Pawlikowska, stygną w martwym dostojeństwie odkrytego prawa. Krok dalej wobec błahości intelektualnej tych wierszy byłby już poetyckim samobójstwem, krok dalej — to aforyzm lub epigramat, podszyty truizmem.

Jest w *Krystalizacjach* jakaś tragiczna antynomia pomiędzy bezosobistą materią tej liryki, świadomą nonszalancją formy idącą na zmianę z rygoryzmem, oschłością elegancji, błyskotliwości i artystostwa a bijącym z szeregu wierszy niejako explicite wołaniem o pasję, namiętność i uniesienie, pochwałą szaleństwa i poddania się ślepej fali żywiołów. Są to jakby daremne próby zapełnienia pustki wewnętrznej, wydarcia się spoza zaklętego koła dramatu i piękna pozorów.

Jan Kott.

M i e c z y s ł a w J a s t r u n
Strumień i milczenie. (Wyd. J. Mortkowicza, Warszawa, 1937, str. 74)

Tom ten uderza nade wszystko wewnętrzną żarliwością tonu, narzuca i każe nam obcować z osobowością poety, zmusza do śledzenia osobistego dramatu artysty, procesów formowania się indywidualności, kształtowania postawy ideologicznej, poprzez i za pomocą wierszy. Twórczość to głęboko wyznawcza, powiedziałbym nawet autentyczna, gdyby nie to, że autentyzm utożsamiony został od niedawna z krzykliwą szkółką łatwego i wulgarnego naturalizmu, usiłującą wskrzesić stare złudzenia o identyczności prawdy sztuki z prawdą życia. Przejmujący szept Jastruna nie ma nic w sobie z bezpośredniości, która jest przecież tylko ograną konwencją wyrazu uczuć w praktyce życiowej, obcy jest mu zupełnie witalizm skamandrowy, natrafiamy tu raczej na zjawisko niemal że bolesnego hamowania natłoku spraw zbyt prywatnych i konkretnych, oczyszczania materii poetyckiej od przypadku i *factum*, poszukiwania treści ogólnych i powszechnie ważnych, rosnących aż do wymiaru symbolu. Tutaj ma swoje źródła pomyłka, której uległa część krytyków, jakoby *Strumień* i *milczenie* reprezentował gatunek liryki refleksyjnej. Zbieżności są to tylko pozorne. Liryka refleksyjna powstaje zawsze w ramach porządku ortodoksji społecznej, albo przynajmniej zamkniętego systemu intelektualnego, jest doskonale statyczna, mimo a raczej poprzez dialektykę myśli, którą roztacza. *Strumień i milczenie* wyrósł pod znakiem p o s z u k i w a ń porządku wartości moralnych a nie o s i ą g n i ę ć, tworzą go nieostygłe jeszcze dzieje walk wewnętrznych, prób sprostania i przeciwstawienia się epoce.

Twórczość ma dla Jastruna charakter w pełni katarktyczny, proces oczyszczenia — c a t h a r s i s poetycka kształtuje formę jego liryki. Obrazy w *Strumieniu* przepuszczone są jakby przez gruby filtr, w którym tracą cechy materialności, odrealnione aż do granic pojęcia i tak jak w pojęciach, pusta niemal jest ich zawartość wizyjna. Motyw poetycki przestaje być wtedy widzeniem, staje się jedynie desygnatem treści umownych.

Kiedy Jastrun pisze —

...„Mijamy obłok, śnieg i nadzieję,
Płyniemy z prądem umarłych rzek.
Jakie twe imię, język i dzieje,
Epoka jaka? i który wiek?...

— nadaje znaczenie abstrakcyjne pojęciom konkretnym, rola artystyczna rzeczowników jak obłok, śnieg czy nadzieja jest ta sama i bliska symbolowi. Strumień czy milczenie ptak śpiewający wśród drzew czy szept liści, noc czy wicher — nie są to w liryce Jastruna motywy krajobrazowe, ale znaki, z którymi wiążemy określone treści psychiczne. Krajobrazy autora *Innej młodości* to niemal klasyczne p a y s a g e s m e n t a l e s z teorii i praktyki francuskiego symbolizmu, w rzeczywistości są to zdekonkretyzowane metafory przeżyć[1]). Sięga zresztą Jastrun i do właściwych symbolów, przewija się poprzez jego wiersze motyw Jakuba, walczącego z aniołem, napotykamy w *Strumieniu* echa greckich mitów, jak nasycone emocją poetycką obrazy Elektry, tezeuszy, eleatów. Tam, gdzie Jastrun potrafi symbol odkonwencjonalizować, osadzić w świeżym materiale poetyckim, zderzyć z nowymi wyobrażeniami, powstają wiersze tak świetne jak *Mitologia*.

[1]) Nie spotkałem w żadnej poetyce próby opisu czy klasyfikacji owych znaków mniej lub bardziej konwencjonalnych, stanowiących obok symbolu i przenośni integralny element każdej liryki. W klasycznych okresach literatury stygną one w formy niemal zupełnie stałe, potem schemat ulega przełamaniu i semantyka odnowieniu. Warto było by prześledzić dzieje takich np. zestawień jak „czuła noc" itp. Praca taka, mam wrażenie, pozwoliłaby na nowe oświetlenie struktury języka poetyckiego.

Zbyt często jednak Jastrun nie potrafi uwolnić się od retoryki i werbalizmu, a przede wszystkim od krajobrazu poromantycznego, fałszywej scenerii teatralnej, przeklętego bogactwa zastanych i zużytych wyrażeń, które głuszy nurt poetycki *Strumienia*. Za wiele jest w tym tomie wierszy łatwych, ładności odziedziczonej. Niewątpliwa melodyjność liryk Jastruna chwilami jest zbyt natrętna, zatraca się w niej wymowa międzysłowia poetyckiego, niedomówień i przemilczeń.

A jednak, mimo te wady, Jastrun jest dziś jedynym poetą spośród kontynuatorów szkoły Skamandra, którego twórczość nie jest tylko głuchym i bezdźwięcznym echem wątpliwej doskonałości mistrzów. *Jan Kott.*

C) PRZEGLĄD POWIEŚCI

Andrzej Strug
Miliardy. Warszawa, 1938. Gebethner i Wolff.

Ostatnie dzieło Andrzeja Struga bezwzględnie leży na przedłużeniu całej poprzedniej jego twórczości, wynika wprost z wewnętrznej logiki artystycznej programu wielkiego pisarza. Faktem bowiem jest, że Strug, którego twórczość jest tak ściśle związana tematyką z wielkim okresem walk wyzwoleńczych Polski, w ostatnich swych dziełach (*Żółty Krzyż* i in.) czerpał motywy z zagadnień raczej powszechnych, z potężnej bazy palących problemów w skali globowej, piętrzących się i krzyżujących z roku na rok, z godziny na godzinę, stających przed ludzkością dramatycznym znakiem zapytania.

Miliardy to w błyskawicznym tempie podany przekrój życia i problematyki „Nowego Świata", — Ameryki ostatnich lat, wielkiego kryzysu ekonomicznego. Przekrój dokonany przez Struga przechodzi przez wszystkie niemal warstwy społeczeństwa amerykańskiego i przez związane z nim najważniejsze zagadnienia, zwłaszcza ekonomiczne, w dziedzinie których wykazał autor co najmniej znaczną orientację. Kryzys gospodarczy, kryzys moralny, potworne dysproporcje zjawisk społecznych, świat cedul giełdowych, nędzarze i milionerzy, a wśród nich uwijający się anarchiści i gangsterzy, to materiał anegdotyczny, który opanować artystycznie mogła tylko ręka wytrawnego pisarza. Strug rozumiał, że ten amerykański monstrualny coctail opanować można tylko — amerykańskim tempem. I takie właśnie tempo nadał swej powieści, czyniąc z niej kalejdoskop obrazów o przejmującej wprost wyrazistości, ponurej wymowie. Konstrukcyjnie mamy tu (częściej zresztą przez Struga używaną) „przeplatankę" dwu wątków, z tych jeden o zabarwieniu raczej prywatnym, drugi — powszechnym. Pierwszy z nich to dzieje życia multimilionerki pani Roscob i jej syna, młodego i niedoświadczonego Ralda, który, idąc własnymi drogami (zresztą potajemnie śledzony i chroniony przez detektywów matki), poznaje wszystkie przekroje życia Ameryki, blichtr jej płytkiej i snobistycznej góry i ponurą rzeczywistość dołów. Nawiązanie losów pani Roscob do *Pieniądza*, uczynione niejako ubocznie, w niczym nie podważa zupełnej samowystarczalności *Miliardów*. Drugi ze wspomnianych wątków, to zasadnicze dyskusje Krezusa — Shurmana z najtęższymi głowami Ameryki, usiłującymi zdobyć go dla realizacji koncepcji zwalczenia kryzysu i uzdrowienia stosunków amerykańskich, w dalszym zaś planie — światowych. W partiach tych właśnie przejawia Strug niepowszednią orientację w tak niezmiernie splątanej i skomplikowanej dziedzinie sprzecznych interesów ekonomicznych ludzi, warstw, dziedzin życia, czy wreszcie — narodów.

Miliardami dowiódł Strug, że pozostał do końca wierny swym najwcześniejszym założeniom artystycznym. Jeżeli bowiem można określić twórczość jego jako najszlachetniejsze i w wielkim stylu kronikarstwo palących zagadnień życia, współczesności, to manifestuje się ono w dziełach jego do końca, z tą różnicą, że po problematyce Polski, ku końcowi życia pisarz przeszedł do zagadnień ogólnoludzkich. I ta właśnie paląca

aktualność tematu, aktualność jego w skali, w wymiarze, powoduje, że pochłonięci nim nie zauważamy nawet dochodzącej czasem do głosu bezpośredniości wypowiedzi autora, tak jak nie razi nas ich, w najlepszym tego słowa znaczeniu, sensacyjność.

Mirosław Starost.

Zofia Kossak

Bez oręża. Nakł. Księg. Św. Wojciecha 1937 r.

Do cyklu powieści o wyprawach krzyżowych przybywa jeszcze jedna. Poświęcona ona jest innej, bezorężnej krucjacie, na czele której staje Św. Franciszek z Assyżu, wyruszając na podbój nie tylko świata pogańskiego ale całej ludzkości. Najbliższą troską Św. Franciszka jest właśnie świat chrześcijański, tak już zastygły w formalistyce, w zacietrzewieniu przeciwko kacerzom, świat, który w ciągłej walce zagubił ducha prawdziwej, wszechludzkiej miłości.

Groźny jest koniec wieku, widziany oczyma Inocentego III: Kościół rozrywany licznymi sektami chwieje się w posadach. Panoszy się w nim duch opacznie pojętej świeckiej potęgi Kościoła. Papież Inocenty III widzi jasno: rozumie, że cały świat chrześcijański tak daleki już od zasad Ewangelii, potrzebuje odrodzenia. I wtedy właśnie jawi mu się postać Franciszka z Assyżu.

Czy Św. Franciszek w powieści Z. Kossak — jest zupełnie prawdziwy, zgodny z powszechną intuicją w odczuciu świętego, zgodny z tradycją literacką i religijną — to kwestia do dyskusji. Niewątpliwie można zakwestionować prawdziwość postaci, a raczej jej literacką stylizację.

Św. Franciszek w powieści — to „żongler boży", apostoł absolutnego ubóstwa, nieustannej radości, dziwaczny w swej bezkompromisowości, śmieszny w sposobie bycia, a naiwny w obcowaniu z ludźmi. Z pewnością wielu czytelników, którzy znają św. Franciszka ze studiów literackich czy nawet z *Kwiatków*, odczuje stylizację Z. Kossak jako sztuczną, zbyt przesadną, może ona wywołać nawet chwilowe repulsje. Nie Św. Franciszek jest jednak bohaterem utworu. Chodzi o samego ducha franciszkanizmu, rehabilitację oskarżonej przez średniowiecze natury ludzkiej, franciszkanizmu, który odtąd będzie przesączał się poprzez zaskorupiałość dawnych poglądów do ludzkich umysłów i serc. „Wyzwolić człowieka" — woła św. Franciszek.

Nowa powieść Z. Kossak ma bardzo szeroki zakrój: odtwarza przełom dwóch kultur, dwóch epok. Średniowiecze przeżywa się, nadchodzi nowa era. Przygotowują tę nową epokę różne zjawiska, nie tylko franciszkanizm. Przed zdobywczym umysłem ludzkim otwierają się nowe horyzonty, wzmaga się głód wiedzy. Świta humanizm.

Trudno „omówić" tak bogatą, wspaniałą książkę. Trudno nawet wspomnieć o wszystkich jej płaszczyznach. Wielowarstwowość to jej naczelna cecha. Bo obok epoki, widzianej z kilku stron i w kilku aspektach odtworzonej spotkamy tam i wiecznego człowieka wszystkich czasów w jego duchowej rozterce i wędrówce ku Bogu. Tak właśnie głęboko i prawdziwie ludzki jest Jan de Brienne. Jego dzieje i przeżycia pozwalają zupełnie zapomnieć, że istnieje między nami „wieków przedział".

Uchwycenie momentu, w którym błyska nowa kultura i rodzi się nowy typ człowieka — to wartość ostatniej powieści Z. Kossak.

I. Sławińska.

D) KSIĄŻKI DLA DZIECI I MŁODZIEŻY

Kornel Makuszyński stał się niewątpliwie ulubieńcem czytelników. Śmieją się usta i oczy młodszej i starszej młodzieży na dźwięk jego nazwiska. Chóralne wybuchy śmiechu budzi dowcipne gadulstwo tego pisarza. Wzbudzać zaś śmiech wesoły a nie trywialny, sensacyjnie zaciekawiać a zarazem ani trochę nie gorszyć — to już wiele.

Makuszyński bawi i śmieszy, a jednocześnie poucza i wychowuje. Czasami przybiera nawet ton poczciwego wujaszka, czasem morałem poczęstuje, ale wszystko to dzieci przyjmują za cenę obfitej porcji „kawałów". Niewiele mamy podobnych zjawisk w naszej literaturze. Jesteśmy prawie zawsze poważni. Kto wie zaś, czy sekretem zdobywczej popularności Sienkiewicza nie był niezawodny humor pana Zagłoby. Humorem też chwyta za serce po raz drugi wydana powieść Makuszyńskiego pt. *Szatan siódmej klasy* (nakł. Gebethner i Wolff). Książka ta, mająca zresztą wszystkie wady i zalety pióra autora, jest powieścią detektywistyczną. A zarazem jest ciekawą próbą rozwiązania następującego problemu: czy można dać młodzieży lekturę zdrową, bezbłędną w znaczeniu pedagogicznym, a jednocześnie sensacyjną. Próba powiodła się: „szaleństwo" Adasia nie jest niemoralne. Jest to chłopiec uczciwy, odważny, jest bystrym obserwatorem, zdolności do detektywistycznego myślenia zużytkowuje ku obronie słabszych i w celach godziwych. Jest wesoły i pogodny, ma dobry wpływ na kolegów. Czarne charaktery w powieści Makuszyńskiego są to osobniki odrażające, ich zguba sprawia ulgę czytelnikowi i jest zasłużoną a pozbawioną sadystycznego zabarwienia karą. Słowem — etyczna i wychowawcza strona utworu jest w porządku. Nie należy w nim co prawda szukać pogłębienia psychologicznego czy wielkiej oryginalności. Zdaje się jednak, iż sam autor nie silił się na wydobycie tych wartości. Zamierzał interesować i bawić — i cel osiągnął. Stary, omszały dwór wiejski wśród torfowisk i moczarów, ukryte skarby, szajka poszukiwaczy, zdziwaczały profesor, panienka o oczach jak fiołki, groźne brytany — to motywy znane dobrze bodajże ze starego Conan d'Oyle'a. Powiązanie ich natomiast wypadło u Makuszyńskiego swoiście i zręcznie. — Równie starannie jak *Szatana* wydała firma Gebethner i Wolff *Nowe bajki tego roku: pierwsza o wawelskim smoku.* W niewymuszonych, łatwych i lekkich rymach opowiada tu Makuszyński małym dzieciom historię szewczyka Skuby. Zarówno te wierszyki jak ilustracje Walentynowicza podobają się ogromnie. Mimo woli zjawia się refleksja, iż motywy podaniowe tego typu powinny przejść wyłącznie do książek obrazkowych dla małych dzieci. I trzeba przyznać, iż stają się one tutaj wcale wdzięcznym materiałem, podczas gdy w ujęciu choć odrobinę patetycznym są już obecnie nieznośne. Wyczucie artystyczne w doborze motywu literackiego szczęśliwie zatem pokierowało Makuszyńskim i w tej kolorowej książeczce. Są tam też epizody urozmaicające schemat podania, a więc: fragment o Bursztynku, co na łabędziu przybył, o pięknych butach ze smoczej skóry, o czerwonych trzewiczkach królewny... Ilustracje niepotrzebnie przybierają niekiedy charakter karykatury. Dzieci same potwornie rysują postacie pięknych królewien, ale oglądać lubią tylko królewny urocze. — W trzecim wydaniu ukazała się również znana powieść K. Makuszyńskiego pt. *O dwóch takich, co ukradli księżyc.*

Pisanie wierszyków dla małych dzieci zdaje się rzeczą łatwą. Jest to oczywiście złudzenie. Kolorowa okładka i liczne obrazki — to za mało. Oto przykład. Mały Boguś walczy z indykiem. Dusi go, ścisnąwszy szyję „gada" z całych sił. Podwórze pełne widzów. „Dopingują" zapaśników krzykiem. Wpada ciocia. Potknęła się i zatoczyła „łamaga". Indyk się wyrwał, lecz niebawem znów komu innemu udało się zeń zrobić „wielkiego kiepa". Dość chyba streszczenia i cytat z tych *Przygód i awantur, które przeżył figlarz młody* (skł. gł. Gebethner i Wolff, Kraków). Tak pisać nie można dla nikogo. Nie ma wieku ani stanu, który wolno było by postponować podobną lekturą i bawić fabułą, która choćby nawet wywoływała wybuchy śmiechu, tym niemniej pozostaje szkoleniem złego smaku i niedobrych instynktów. Obrazek przytoczony nie należy w książce do najgorszych. Obaj autorzy, Ludwik Kobiela i Józef Krzyżak, popełnili błąd, publikując ten tomik. — Nic też dziwnego, iż z niechęcią bierzemy do ręki drugi, wydany pod tym samym nazwiskiem. Czytamy: *Od Wilna, Święcian i Trok na dźwięk wezwawczych słów... wylęgnie młody huf...* Nawet jeśli to „wylęganie" jest dziełem

zecera nie autora, „wezwawcze" słowa wystarczą. Sztuczność, niemiły patos, brak treści — no, i forma po prostu rażąca. *Hołd Rzeczypospolitej* L. K o b i e l i (nakł. księg. S. A. Krzyżanowskiego w Krakowie) jest zbyteczną pozycją wydawniczą.

Z książek podróżniczych wymienić należy T. Dybczyńskiego pt. *Tajemnica Łysogór*, W. Ostrowskiego *W skale i lodzie* oraz S. Olechowskiego *Na wielką wyprawę* Wszystkie trzy zostały wydane przez Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych we Lwowie. — Pierwsza jest utworem z pogranicza między powieścią a opisem naukowym. Stąd wynikają wady tej książki. Fabuła nieatrakcyjna, zbyt nikła, by mogła ożywić utwór, nie tylko pozbawiona mocniejszych akcentów, ale nadto obciążona nieudanymi, jak np. epizod z obłąkaną — wkłada jednak na piszącego pewne obowiązki. Nie można w opis o zakroju artystycznym wplatać łacińskiej nazwy zaskrońca w ten sposób, jak to się robi w atlasie zoologicznym lub botanicznym. Błędy zaś tego rodzaju *Tajemnica Łysogór* posiada. Poza tym w całym opowiadaniu panuje jakaś niemiła oschłość, co zaznacza się zarówno w dialogach jak nawet w szczególe, iż dzieci występujące w powieści wymieniane są nie z imienia, ale z nazwiska. Niepożądany jest również w nastroju książki pewien odcień zgorzkniałości np. „Zaprowadzono rezerwat, ale wtedy, gdy już zabrakło na Łysicy najpiękniejszych jodeł, buków i modrzewi i tylko niewykarczowane pnie po nich sterczą w morzu krzewów i paproci". Takie uwagi nie zachęcają do oglądania rezerwatu, a może nawet są trochę zbyt surowe. Słowem książka Dybczyńskiego zyskałaby na odrzuceniu nieudanej fabuły powieściowej i sprowadzeniu jej utworu do ram przewodnika po pasmie łysogórskim. — Jakże odmienne wrażenie sprawia opowiadanie W. Ostrowskiego pt. *W skale i lodzie*. Prostota i żywość narracji, wydobycie elementu estetycznego i moralnego, sumienne przestudiowanie materiału rzeczowego — wiążą się w całość, od której oderwać się trudno. Jest to, zdaniem autora, tylko garść wspomnień z Wyprawy Kaukaskiej, pełnej przeżyć bogatych a mocnych. Czytelnik jednakże otrzymuje wrażenie tak bardzo dodatnie, jakby miał do czynienia z owocem świadomego wysiłku artystycznego. Pamiętnik jest poprzedzony wstępem informacyjnym o celu Wyprawy Kaukaskiej z r. 1935, jej składzie, kosztorysie, wyekwipowaniu obozowym i wysokogórskim, środkach transportu oraz marszrucie. Książka obfituje w doskonałe, plastyczne opisy krajobrazu, w pysznie opowiedziane sceny z życia górali kaukaskich oraz zetknięć z nimi uczestników Wyprawy, obrazy biwaków, na przełęczach, noclegów skalnych na wysokości 5 tysięcy metrów, a wreszcie w liczne momenty humorystyczne. Ideową wartość książki stanowi wysoki poziom humanitaryzmu, którym przesycona jest atmosfera wspomnień, urokiem ich — zapał autora do turystyki górskiej i zrozumienie jej odradzającego wpływu na człowieka. W oczach czytelnika giną nienawiści nacjonalistyczne, rozkwitają najczystsze przyjaźnie, triumfują pod szczytami lodowców najszlachetniejsze ideały ludzkości. Ożywczy powiew gór przenika całą opowieść. Książka wydana starannie, ozdobiona skromnymi, lecz dobrze wykonanymi odbitkami licznych zdjęć fotograficznych. — Trzecią pozycją Państwowego Wydawnictwa Książek Szkolnych jest powieść podróżnicza S. Olechowskiego p. t. *Na wielką wyprawę*. Jest to właściwie wierny opis podróży harcerza polskiego do Holandii, skąd wyrusza z rodziną swoich przyjaciół do Kanady. Wyprawa zatem nie tyle wielka, ile długa. Relacja zaś przede wszystkim dokładna, choć cierpi na brak pogłębienia wnikliwości obserwacyjnej. Fabuła powieściowa nie gra w kompozycji żadnej roli, jest znowu raczej balastem. Panuje tu konwencjonalny ton „młodzieżowy". Razi brak mocniejszych akcentów emocjonalnych, nuży jednoplanowość wszystkich szczegółów opowiadania. Dobór poprawnych zdjęć fotograficznych ma charakter prospektowy.

Ukazują się od czasu do czasu książki, w których zwartą kompozycję stanowi tekst wraz z ilustracyjną stroną wydawnictwa. Pamiętamy świetną baśń T h a c k e r a y'a

pt. *Pierścień i róża*, o której nie podobna myśleć bez uśmiechu zarówno na wspomnienie przygód królewicza Bulby, jak jego niezrównanych wizerunków kreślonych przez samego autora; stają nam też przed oczyma barwne plansze *Słonecznego domu* Larsona, gdzie skąpy, choć wymowny tekst był raczej uzupełnieniem ilustracyj. Były to książki pisane przez plastyków, obdarzonych talentem literackim. Podobnym zjawiskiem artystycznym jest „opowieść w 18 obrazach" J. Bułhaka pt. *Dom* (nakł. *Przeglądu Fotograficznego* Wilno 1937, skł. gł. w Księgarni św. Wojciecha). Śliczne ilustracje, prawdziwe arcydzieła fotografiki, tworzą harmonijną całość z treścią opowiadania. Jest to nie tyle co prawda opowieść dla dzieci, ile raczej — o dzieciach, a ponadto jedna z licznych książek zrodzonych ze wspomnień z dzieciństwa, z tęsknoty do utraconego przez wojnę domu, jednolita w nastroju i formie. W toku opowiadania ciągłego, nie przerywanego nigdzie dialogiem zapoznaje autor czytelnika z małym Jackiem i całym jego otoczeniem w Stawoszynie. Ton opowiadania przypomina powieści J. Powalskiego, Z. Żurakowskiej, a także przedwojenne utwory Z. Rogoszówny. Książeczka Bułhaka ma podobnie jak tamte dużo subtelnego wdzięku, wątpię jednak, by zainteresowała młodzież. Dorośli za to przeczytają ją z przyjemnością.

Wanda Stetkiewicz.

W SPRAWIE „ORIENTALIZMU A. LANGEGO"

Recenzując moją pracę pod powyższym tytułem („Życie Literackie", R. II, z. 1.) nie oszczędził prof. Julian Krzyżanowski paru cierpkich uwag, które uważam za niesprawiedliwe. Przyjmuję je z częściowym zrozumieniem, jakie przystoi nauczycielowi szkoły średniej z zapadłej prowincji, ale się nie daję.

Otoż mówi J. Krzyżanowski, iż rezultaty mej pracy są „dosyć nikłe" i że praca jest wypełniona „rozważaniami, które z powodzeniem mogły się były drukiem nie ukazywać". Pragnę rzecz wyjaśnić. Przyznaje mi Wielce Szanowny Recenzent, że: praca moja wykazuje związek (ale „trzech tylko") tłumaczeń wschodnich Langego z oryginałami, że ustala bezpośrednie związki pisarza polskiego z poetyckim orientalizmem francuskim sprzed lat pięćdziesięciu i że zawiera niekiedy interesujący opis praktyk wersyfikacyjnych autora *Pieśni o słowie*. Ale to nie wszystko. Książka moja o orientalizmie Langego zawiera dokładną poza tym analizę wszystkich jego utworów, dającą w wyniku stwierdzenie, że mają widoczny koloryt orientalny dzięki licznym wyrazom i motywom wschodnim. Ustala dalej jakość i stopień wierności każdego z przykładów wschodnich tłumacza *Nala i Damajanti*, precyzując różnorodną a daleką od prawdy dotychczas o nich opinię. Na plus książki przychodzi jeszcze to, że porusza temat najzupełniej nowy w naukowej naszej polonistyce i że do charakterystyki Langego dodaje jednak wiele. (Stwierdza to słusznie Wacław Kubacki w „Wiadomościach Literackich" z dn. 27 marca 1938 r.). Jeśli zaś chodzi o ogólną charakterystykę poety, to jakkolwiek nie jest ona rewelacją, to jednak zbiera, na nowo naświetla i w organiczną całość stapia to, co o nim dotychczas dorywczo tylko powiedziano. Nie powiedziałem jednak nigdzie, że w twórczości autora *Rozmyślań* elementy orientalne grają rolę najważniejszą. Z rozważań mych natomiast wynika, iż spełniały rolę ważną. Przyznaję, że szereg utworów Langego, dotyczy to zwłaszcza opowiadań prozą, nie zasługiwały może same w sobie na tak szczegółowe traktowanie. Wymagały jednak tego temat pracy i pragnienie gruntowności.

Na każdą zresztą rzecz można patrzeć z różnych punktów widzenia.

Franciszek Machalski.

KSIĄŻKI NADESŁANE

Kwartalnik Filozoficzny. 1937. T. XIV, z. III.

Krajewski Z.: *Nowoczesna konkwistadorka*. Powieść. Warszawa 1938. F. Hoesick.

Konczyński T.: *Kobieta z innej planety*. Warszawa 1938. „Rój".

Las J.: *Wieści płyną w świat*. Kraków 1938. Księgarnia Powszechna.

Lofting Hugh: *Cyrk Doktora Dolittle*. Przekład J. Mortkowiczowej. Warszawa 1938. Wyd. J. Mortkowicza.

Łuczyńska H., Wojtusiak R.: *Z życia i obyczajów zwierząt*. Kraków 1938. Księgarnia Powszechna.

Leśmian B.: *Łąka*. Wyd. J. Mortkowicza. Warszawa—Kraków 1937. Tow. Wydawn. w Warszawie.

Masłow S. S.: *Kolektywy rolne w Sowietach*. Warszawa 1938. Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska".

Napierski St.: *Lirycy francuscy*. 1937. Towarzystwo Wydawnicze.

Nauka polska, z. XXII, r. 1937.

Napierski S.: *Liryka niemiecka*. Biblioteka „Kameny" 1936.

Napierski S.: *Lirycy niemieccy* II. Warszawa 1937.

Nowakowski Z.: *Lajkonik*. Książnica-Atlas. Lwów—Warszawa.

Orzeszkowa E.: *Listy II. Do literatów i ludzi nauki*, cz. I. Nakładem Towarzystwa im. E. Orzeszkowej oraz Instytutu Wydawniczego „Biblioteka Polska". Warszawa—Grodno 1938.

Proust M.: *Strona Guermantes*, cz. I, t. I—II. Przekład T. Boya-Żeleńskiego. Warszawa 1938. „Rój".

Pietrkiewicz J.: *Prowincja*. Poemat. Warszawa 1936. Prosto z mostu.

Piszczkowski M.: *Pisma Jana Żabczyca*. Archiwum Towarzystwa Naukowego we Lwowie. Dział I, t. V, zesz. 3, we Lwowie.

Roth J.: *Historia nocy 1002*. Warszawa 1937. „Rój".

Rychliński J. B.: *Skarbiec Bałtyku*. Księgarnia św. Wojciecha. Poznań—Warszawa—Wilno—Lublin.

Rudnicki M.: *Żydzi*. Powieść współczesna. Księgarnia św. Wojciecha.

Rabska Z.: *Młodość w niewoli*. Kartki z pamiętnika uczennicy tajnej pensji. Wyd. nowe. Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych we Lwowie 1938.

Słomińska I.: *Chwile*. Warszawa. F. Hoesick.

Scheler M.: *O rehabilitacji cnoty*. Tłum. R. Ingarden i S. Kołaczkowski. Instytut Literacki. Warszawa 1937.

Sebyła Wł.: *Obrazy myśli*. Warszawa—Kraków. Wydawn. J. Mortkowicza. Towarzystwo Wydawnicze w Warszawie.

Suchodolski B.: *Liceum ogólnokształcące*. Lwów 1938. Książnica-Atlas.

Surynowa-Wyczółkowska J.: *Egoizm we dwoje*. Powieść. Księgarnia św. Wojciecha.

Steinowa Br.: *Kamiennym toporem*. Powieść z epoki kamiennej dla młodzieży z przedmową J. Kostrzewskiego. Księgarnia św. Wojciecha. Poznań—Warszawa—Wilno—Lublin.

Szweykowski Z.: *Dramat Dygasińskiego*. Gebethner i Wolff.

Schrenzel H. E.: *Bracia z całego świata*. Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych we Lwowie.

Szczerbowski A.: *Bolesław Leśmian*. Warszawa—Zamość 1938. Koło Miłośników Książek.

Themerson: *Przygody Marcelianka Majster Klepki*. Wyd. J. Mortkowicza. Warszawa—Kraków 1938.

Undset S.: *Olaf syn Auduna*. Przekł. W. Kragenówny. Warszawa 1938. „Rój".

Wasilewska W.: *Ziemia w jarzmie*. Powieść. Warszawa 1938. „Rój".

Wiktor J.: *Od Dunaju po Jadran*. Książnica-Atlas.

Wolica A.: *Ulica Ogrodowa*. Powieść 1938. Warszawa. F. Hoesick.

Wiechecki St. (Wiech): *Ja panu pokażę*. Warszawa 1938. „Rój".

Wiktor J.: *Wierzby nad Sekwaną*. Wyd. II zmienione. Książnica-Atlas. Lwów—Warszawa.

Zieliński T.: *Świat antyczny. Cesarstwo rzymskie*. Warszawa—Kraków 1938. Wydawnictwo J. Mortkowicza. Towarzystwo Wydawnicze w Warszawie.

Znaniecki J.: *Ziarno z głębiny*. Poezje. Warszawa 1938. „Biblioteka Polska".

Zarembina E.: *Najmilsi*. Wyd. II. Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych we Lwowie.

Żulińska B.: *Dla Ciebie Polsko*. Obrazki z życia Tadeusza Żulińskiego. Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych we Lwowie.

Zakłady Graficzne „Biblioteka Polska" w Bydgoszczy